

SINTEZE LYCEUM

GEORGE NIŢU

ELEMENTE MITOLOGICE

ÎN CREAŢIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

EDITURA ALBATROS





SINTEZE LYCEUM

GEORGE NIȚU

ELEMENTE MITOLOGICE
ÎN CREAȚIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ



EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI
1988

„Este cunoscut că numeroasa populație a tracilor — cu adînci rădăcini în întregul spațiu carpato-balcanic — a intrat din cele mai vechi timpuri în lumina istoriei. Începînd cu Iliada *lui Homer, izvoarele literare și istorice au menționat existența tracilor de-a lungul a mai bine de un mileniu, pînă în momentul cînd, în urma unor complexe și îndelungate procese social-economice, culturale și etnice, ei au trecut — pierzîndu-și numele — în ființa popoarelor moderne din acest spațiu. Constituie un adevăr istoric de necontestat faptul că toate națiunile care trăiesc astăzi în această zonă geografică au suferit, în trecutul îndepărtat, într-o măsură mai mare sau mai mică, influența tracilor, care și-au pus pecetea pe însuși felul de a fi al acestor popoare, a favorizat contactele și legăturile dintre ele."*

NICOLAE CEAUȘESCU

(Din mesajul adresat participanților la cel de-al II-lea Congres internațional de Tracologie, București, 1976)

PROLOG

Sacerdoții traci și geto-daci, ca și cei babilonieni și egipteni cu care erau în contact, și-au învăluit în taină creația spirituală. Dar nu numai tăcerea „orfică“ — ce pentru ei era un semn al înțelepciunii — ci și camuflarea izvoarelor acestei creații de către interpreții greci și latini au constituit o frînă în calea reconstituirii sensurilor ei primordiale.

Analiza și interpretarea tradițiilor folclorice ce s-au păstrat pînă în zilele noastre în obiceiurile populare ale românilor și ale popoarelor din Balcani se află în plină dezvoltare.

Acest proces al descendenței spirituale a unei mitologii fascinante prin originalitatea și forța ei de iradiere și perpetuare este foarte complex și contradictoriu, dar plin de semnificații ce atestă izvoarele culturii moderne românești.

Lucrarea de față se înscrie în opera de valorizare a aspectelor relevante ale mitologiei traco-geto-dacice și a semnificațiilor ei originare.

AUTORUL

I. SEMNIFICAȚII ALE MITOLOGIEI TRACO-DACICE

Pare curios, în ciuda referințelor directe și indirecte ca și a mărturiilor vii, existente încă în folclorul românesc, că *dionisiacul* și *orfismul*, cele două peceți ale originalității mitologiei și, într-un fel, ale spiritualității românești în genere, trec adesea neobservate de cercetările moderne, iar uneori sînt puse pe seama unor influențe străine în fondul chtonic al poporului român.

Se știe că tradițiile populare românești, miturile, basmele, legendele și obiceiurile întrupate în literatura orală constituie un izvor nesecat de inspirație pentru scriitori și artiști, un model ce a servit genialelor creații ale unor reprezentanți de frunte ai literaturii, artei și culturii românești ca : Eminescu, Paciurea, Brâncuși, Enescu ș.a. Dacă, într-adevăr, miturile, simbolurile și ritualurile care stau la baza folclorului românesc își au rădăcinile într-o lume de valori spirituale care precede apariția marilor civilizații ale Orientului Apropiat și Antic [1], atunci cultura românească este posesoarea unei zestre spirituale de mare preț, ale cărei valori autentice nu sînt încă descifrate [2].

Cum s-au zămislit aceste valori, acest tezaur constituie și astăzi o enigmă ce a rodit ipoteze și fantezii dintre care nu întîmplătoare a fost aceea că orfismul ar fi de sorginte egipteană și preluat de traci, daci și geți prin filiera culturii grecești, mai precis prin școala lui Pitagora. Iată cum sună una din mărturiile epocii : „Se relatează că pe cînd Cambise a cucerit Egiptul, Pitagora a

[1] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, p. 15—16.

[2] *Op. cit.*, p. 17.

fost luat prizonier și el, fiind acolo în contact cu preoții; apoi trecînd în Babilon, s-a inițiat în misterele barbare, cam prin vremea cînd Cambise era contemporan cu tirania lui Policrate, din fața căreia Pitagora se retrăsese venind în Egipt." [3] [*Theologumena aritmeticae* (din Anatolis, p. 40)].

Mărturia pare îndoielnică prin faptul că un cult străvechi, cu originile în preistoria și protoistoria omenirii, ca orfismul, este transplantat la greci în secolele VI—V î.e.n. (Pitagora a trăit între aproximativ 580—500 î.e.n.), deci într-o epocă tîrzie cînd la traco-daci cultul era în plină înflorire. În această situație datele problemei se schimbă și balanța înclină tot mai mult în favoarea originii traco-dacice a orfismului, după cum o atestă izvoarele și mărturiile. Și, să nu uităm că Pitagora ca și Tucidide nu era grec la origine. (Istoriograful „atenian" Tucidide era fiul tracului *Oloros)*". [4]

Or, era mai ușor pentru un „barbar", pentru un străin de neamul grecilor, să ajungă la izvoarele orfismului decît pentru un grec prin intermediul culturii scrise, știut fiind faptul că traco-dacii nu doreau să lase posterității mărturii scrise, *tăcerea, secretul* constituind pentru ei un semn de păstrare și de prețuire a tradițiilor lor. [5] Din acest sanctuar s-a inspirat și format cultul pitagoreic al păstrării tăcerii, Pitagora însuși fiind „măsurat la vorbă și la port", cum îl caracterizează filosoful neoplatonician Porfir în *Vita Pitagorae* unde arată mai departe că „tăcerea nu ținea de simplă întîmplare" în rîndul adepților doctrinei „că sufletul este nemuritor". [6] În comentariile lor, Simina Noica și Constantin Noica arată că pasajul acesta derivă din Dicaiarchos din Massene, un elev al lui Aristotel, iar cu privire la tîlcul tă-

---

[3] *Fragmentele presocraticilor*, vol. I, traducere integrală după ediția *Diels-Kranz*, cu introducere și note de Simina Noica și Constantin Noica, Iași, Editura Junimea, 1974, p. 155.

[4] *Die Herkunlt des Historikers Thucydides*, în BIAB, 1950 p. 35—40 Cf. I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, București, Editura Științifică, 1967, p. 28.

[5] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 168.

[6] *Fragmentele presocraticilor*, ed. cit., p. 156.

cerii sînt de părere că existau două motive pentru a fi păstrată :

1. Pentru a se căpăta asigurarea că inițiații „se pot stăpîni“ (Vezi Iamblichos, *Vita Pythagorae*, 94).

2. Pentru a nu încuraja „comunicarea oricărui lucru către orice om“.[7] (După Diogenes Laertios, VIII 15).

De aici probabil că s-au întrupat proverbul românesc „Tăcerea e ca mierea“, ca și porunca : „Taci și faci“.

Învăluirea în secret a doctrinei orfice e proslăvită în *Cuvîntul sacru* atribuit lui Pitagora, dar și altor discipoli ai orfismului, care ar fi exclamat : „O, tineri, cinstiți în tăcere aceste lucruri“.[8]

Conform tradiției devenite legendă, Isocrate susține că Pitagora a adus ceremoniile și sacrificiile pe care egiptenii le practicau ca pe un cult în templele (*Busiris* 28), iar Aristotel îl arată ca pe unul ce n-a nesocotit nici *teratopoiia* (arta magică) care nu-i era străină lui Zamolxis, despre care Herodot socotește că „s-a ivit cu mulți ani înainte de Pitagora“. (Este vorba despre celebrul pasaj în care Herodot povestește despre Zamolxis : *Herodot* 2, IV, 95).

Deci, Zamolxis și Orfeu existau la traci înainte de Pitagora și discipolii săi. Se știe că Orfeu tracul, prinț al Ciconilor, trăia în țara sa care se întindea de la poalele Olimpului pînă dincolo de Moldova de astăzi pe malurile Donului (Tanais)[9] ; deci, în plină *Renaștere* mediteraneană în faimosul secol al XIV-lea î.e.n., cînd ideile filosofice, poezia și muzica circulau pe Marea Mediterană o dată cu comerțul înfloritor.

Se cunoaște că centrul de iradiere a acestei civilizații a fost Tracia, unde „din timpuri imemoriale, munca cîmpului, exercițiile războinice, culesul viitor și culesul recoltei se făceau cu acompaniamentul aezilor, care cîntau și recitau poeme închinate eroilor. Aceste cîntece aveau misiunea să-i îmbărbăteze, dar și să-i distreze pe cei care efectuau o muncă grea. Astfel poezia s-a dezvoltat încetul cu încetul. Aedul s-a perfecționat și, cînd tracii au trecut pe țărmul Asiei Mici, prin cuceriri consecutive, arta cîntului a descins și ea pe malul răsăritean al

---

[7] *Ibidem*, p. 156—157.

[8] Cf. Diogenes Laertios VIII, 6.

[9] Cf. Vergiliu, *Georgicele*, Cartea a IV-a, versul 515.

Mării Egee, de acolo i-a fost ușor tradiției trace să ajungă pe cel european, al grecilor“ [10].

Semnificativ e și faptul că în *Iliada* se menționează, pentru prima dată în literatura lumii, numele de *aed*, denumire purtată de tracul Thamiris, pe care muzele Olimpului îl orbesc fiindcă a avut îndrăzneala să se compare cu ele... [11]

Mitul orbirii îl vom reîntîlni la Ovidiu, în *Metamorfozele* sale, unde povestește legenda orbirii regelui trac Licurg pentru că a cutezat să-l înfrunte pe Dionysos cu alaiul lui de menade și apoi la Sofocle în *Oedip*, simbol al înfruntării destinului, idee ce a suscitat și suscită încă interesul eleniștilor obișnuiți cu seninătatea apollinică a omului grec, neobservînd filonul trac al credinței în nemurire, de unde răzvrătirea prometeică a omului în fața destinului, din care izvorăște chinul sufletesc, neliniștea prevestitoare de angoasă a creaturii umane în fața stihiilor absurde ale vieții.

Simbol al setei de lumină, zămislit deci din mitul veșnic al soarelui, căruia avea să-i închine în epoca lui Orfeu, faraonul poet Akhenaton vestitele sale imnuri către soare, tragedia lui Oedip iese din matca apollinică a culturii grecești, dar, paradoxal, constituie un pisc al ei, precum ideea nemuririi a traco-dacilor din care a izvorît proverbiala lor sete de cunoaștere. Simbolul acestei dorințe aprige de cunoaștere va apărea în epocă la Babilon prin epopeea lui Ghilgameș, primul erou tragic al omenirii. În călătoria sa pe celălalt tărîm el găsește, ca și Făt-Frumos din folclorul românesc, apa vie a vieții, pe care o pierde, însă, din lipsă de inițiere, de experiență, prefigurînd astfel și ritul inițierii pe drumul de la cunoscut la necunoscut, rit ce propulsează și basmele românilor.

Renașterea protoistorică ce poartă amprenta personalității lui Orfeu ar putea fi circumscrisă geografic într-o arie ce cuprinde Traco-Dacia, ca centru de zămislire și iradiere de unde s-a răspîndit, cum am arătat, în Gre-

---

[10] Cf. Sanda Diamantescu, *Orfeu*, în „Luceafărul“, anul XXIII, 32(954), 9 august 1980, p. 8.

[11] Homer, *Iliada*, traducere de Sanda Diamantescu și Radu Hîncu, București, Editura Minerva, 1981, Cîntul II, versurile 594—600.

cia și de aici în Egipt și Mesopotamia, în Persia și India, de unde s-a reîntors în arealul-matcă traco-dac, unde s-a născut și cealaltă zeitate, Dionysos.

Zona întinsă de contact a tracilor cu popoarele învecinate a înlesnit aceste influențe hotărîtoare în viața lor spirituală. Să nu uităm că tracii locuiau pe un teritoriu întins din nord-estul Peninsulei Balcanice, atît în *Thrake* (Tracia propriu-zisă, aproximativ între Marea Egee și Munții Haemus-Balcani), cît și în ținuturile din jur, între Marea Neagră, Marea Egee și hotarele Macedoniei și Illyriei, Dunăre, ca și la nord de Dunăre pînă în Carpații Galiției și în stepele sarmatice (daco-geții și tracii liberi din teritoriile de la stînga Dunării de jos). Mai spre răsărit de Nistru existau importante enclave traco-getice la Marea de Azov și Bosforul Cimmerian. În afara Peninsulei Balcanice, spre sud și est erau locuite de traci insulele Mării Trace (Tasos, Samotrace, Lemnos, Imbros, Tenedos etc.) ca și o zonă întinsă în vestul Asiei Mici; populații trace ori strîns înrudite cu tracii trăiau în *Bitinia, Misia* (Moesia), *Frigia, Troas* și *Lidia* — cum o dovedește și toponimia, dar mai ales atroponomastica acestor teritorii, unde elementele trace s-au amestecat cu alte populații (microasiatice, iraniene, grecești etc.)[12].

Amestecul masiv al tracilor cu alte seminții ca și expansiunea lor aproape continuă în masă, ori sporadic, în diferite epoci, mai ales spre sud, în Grecia, insulele egeene și Asia Mică atestă uriașa influență pe care ei au exercitat-o asupra populațiilor din jur, dar și aceea pe care au suferit-o, grecii fiind cei ce le-au asimilat și vehiculat prin prestigiul culturii lor universale tot ceea ce au avut mai trainic în sfera civilizației materiale și spirituale. Disputele dintre învățații greci, negările și legendele în care învăluie paternitatea zeităților-simbol ce populau mitologia greacă reflectă dificultățile procesului de asimilare a unui pantheon original ale cărui cariatide susțin pantheonul Olimpului grec, fără vrerea celor ce l-au făurit, ca o mărturie a eternității unei mitologii ce s-a născut înconjurată de tăcerea încifrării. Descifrarea tainei încifrării era apanajul celor inițiați în misterele unei magii ce servea drept știință a tămăduirii corpului, dar mai ales a sufletului. Altfel cum se explică

[12] I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, ed. cit., București, 1967.

faima de care se bucurau *pharmaconul* trac, *tăblițele trace* ce conțineau formule medicale însoțite de formule incantatorii bazate pe funcția terapeutică a logosului în ochii grecilor ? Să nu uităm că zeul medicinii a fost tracul Aesculapios. Omul, microcosmos, era integrat universului, macrocosmosului. În această viziune trebuie înțeles cultul soarelui care era la mare preț în regiunea carpato-danubiană.

Așa cum arăta Vasile Pârvan „geții au rămas totdeauna uranieni crezînd în nemurirea sufletului [...]. Reprezentările simbolice ale zeului solar, roata, lebăda, barca etc., transmise de lumea mediteraneeană nordicilor de la începutul epocii bronzului, își îndepliniseră și în Carpați aceeași misiune ca aiurea ; aceea de a aminti prin *ex-voto-uri* sau prin *amulete* calitățile apotropaice ori medicale ale zeului solar. Căci întocmai ca și Apollon celticul, Zamolxis geticul erau un zeu *iatros*“ [13] (vindecător, tămăduitor).

Desigur că mitologia traco-dacilor nu are numai o singură divinitate, Zamolxis fiind însă divinitatea principală în jurul căreia gravitau ceilalți zei ai pantheonului traco-dacic, lucru dovedit și de săpăturile arheologice care atestă caracterul politeist și urano-solar al religiei daco-getice [14].

Înainte de a cerceta ceea ce a dăinuit, ceea ce s-a proiectat în folclorul, literatura și arta românească din caracterul politeist și urano-solar al mitologiei traco-daco--getice, considerăm necesar să reamintim caracterul prin excelență inițiatic al cultului orfic, așa cum îl atestă Teofrast (16, 11) și Platon în *Statul* (364 E) : „Ei (preoții și profeții) scot la iveală o mulțime de cărți de-ale lui Musaios și Orfeu, feciori ai Lunii și muzelor — după cîte se spune — pe temeiul cărora aduc jertfe, convingînd nu numai pe inșii de rînd, dar și cetățile, că există dezlegări și purificări ale greșelilor prin sacrificii și plăcerile jocului, fie în timpul vieții, fie chiar și după moarte, pe care le numesc inițieri și care ne eliberează de re-

---

[13] Vasile Pârvan, *Dacia*, București, Editura Științifică, 1967, p. 79.

[14] Cf. Hadrian Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 205.

lele de dincolo; dacă ele însă nu au loc, sînt de așteptat lucruri groaznice".

Ideea creștină a păcatului originar se află aici *in nuce*, dar numai parțial (ideea de sacrificiu, de renunțare la plăcerile vieții prin post, asceză etc.), purificarea prin plăcerile vieții rămînînd un mister. Este drept că tot Platon în *Statul* (II, 363 C) arată ceva din taina acestui mister, încifrîndu-l însă și mai mult: „Musaios și fiul său (despre care C. Noica și Simina Noica sînt de părere că ar fi Eumolpos — întemeietorul tradițional al misterelor din Eleusis — n.n.) dăruiesc celor drepți, din partea zeilor, bunuri mai de preț decît aceștia (Hesiod și Homer), într-adevăr ducîndu-i în închipuire către Hades, așezîndu-i la masă și rînduind un ospăț al cucernicilor, îi fac să treacă vremea întreagă, cu creștetele încununate, sub puterea vinului, în părerea că cea mai frumoasă răsplată a virtuții ar fi o beție veșnică. Alții în schimb (adepții lui Musaios) dau din partea zeilor încă mai mari răsplăți decît acestea. Căci, spun ei, celui cucernic și credincios jurămîntului îi rămîn copiii copiilor și seminția. Acestea și altele asemănătoare spun ei spre lauda dreptății. Cît despre cei necucernici și nedrepți, îi cufundă într-un fel de nămol în Hades și îi silesc să poarte apă cu ciurul, iar cîtă vreme sînt încă în viață îi mînă către un rău renume."

Musaios, poetul trac din Pieria, este cel care încetățenește cultul lui Orfeu prin inițierea misterelor și cultul zeiței Demeter din Eleusis. Tot lui i se atribuie, între altele, ca discipol al lui Orfeu, sau fiu al acestuia, un imn către Dionysos, divinitate pe care o integrează cultului orfic.

Ospățul cucernicilor întru Orfeu are caracter de asociație secretă care-și petrece timpul cu semnul distinct: „creștetele încununate" într-o ceremonie care se desfășoară „sub puterea vinului". (Orfeu și Dionysos apar acum îngemănați în acest ritual al celor uniți în aceeași credință).

Dacă în concepția creștinismului se crede că în sufletul celui ce a băut a pătruns duhul necurat, în credința orfică o poartă de intrare în împărăția lui Dionysos este puterea miraculoasă a vinului, vin băut după un obicei al petrecerii pînă la treapta de euforie și nu aceea de pierdere a simțurilor cum se înțelege astăzi prin sensul cu-

vîntului beţie. Dacă nu ar fi aşa, atunci cum ar putea fi îndeplinită obligaţia de a fi „cucernic şi credincios jurămîntului"? şi cum ar fi posibil să se mai perpetueze seminţia celui cucernic dacă ar trăi veşnic într-o beţie? Ar însemna ca legămîntul să nu se mai împlinească, fiindcă *jurămîntul orficilor* era un pact prin care ambele părţi aveau obligaţii şi răsplată, şi dacă una din acele clauze nu se realiza, cultul era compromis tocmai prin breşa care se producea în liantul său, *jurămîntul fraţilor întru ospăţ*, ospăţul fiind locul de iniţiere, de taină, preluat şi de creştini *(Cina cea de taină*, de pildă). Idealul terestru al orficilor era „lauda dreptăţii" ordinului a cărui încălcare atrăgea hulirea, stigmatizarea numelui celui ce a „păcătuit" pe pămînt (mîinîndu-i pe cei care păcătuiesc „către un rău renume") şi privarea de dreptul la fericirea supremă, la *nemurire*, cufundîndu-i pe cei nedemni în Iadul de atunci, Hadesul, unde îi sileau la o trudă sisifică. Iraţionalul, absurdul condiţiei umane blestemate să-şi poarte chinul veşnic pentru un păcat originar săvîrşit sau închipuit apar prefigurate în doctrina orficilor care dăruiau adepţilor nu numai drept de a se iniţia în plăcerile vieţii, ci şi iluzia nemuririi, în schimbul respectării stricte a canoanelor impuse.

O secvenţă a ritualurilor de la banchetele bahice pare a fi obiceiul moştenit la noi pînă astăzi, de a se turna vin pe pămînt la un ospăţ sau la o petrecere atunci cînd se pomeneşte numele celor morţi.

„Practicile orfice", numite şi „bahice" nu pot fi atribuite egiptenilor (Herodot, II 81), care — e drept — le-au potenţat misterul prin fastul şi ceremoniile cu care le însoţeau în templele lor pentru a-şi cîştiga nemurirea sufletului, ci mitologiei traco-dace unde s-au zămislit şi de unde au cuprins patrulaterul Grecia, Egipt (cu Mesopotamia), Persia (la confluenţa cu India) şi Tracia de unde au iradiat liniile de forţă ale orfismului.

Acest cult a supravieţuit pînă în zilele noastre. Ceea ce e lacunar în izvoarele de pînă acum e faptul că nicăieri nu se pomeneşte de jocurile cu care îşi însoţeau tracii şi daco-geţii petrecerile lor, în afară de *Dansul săbiilor* amintit de Xenofon *(Anabasis*, VII 3, 33 şi VI 1, 5 şi urm.).

Un izvor îl constituie *komos*-ul, procesiunea plină de frenezie şi exuberanţă ce însoţea alaiul lui Dionysos la sărbătorile sale. Oare nu ca o mărturie a acestui alai ve-

sel ce a uimit încă de atunci omenirea au rămas în folclorul românesc unele jocuri populare ?

Surprinderea semnificaţiilor originare ale acestor jocuri iniţiatice constituie încă o enigmă ce-şi aşteaptă descifrarea.

Pornind de la ideea directoare că izvoarele prime ale culturii româneşti se află în valori autohtone pe care s-au altoit valori ale arealului balcanic, dorim să reamintim cuvintele pline de adevăr pe care le rostea acum o jumătate de veac un profund cugetător şi sublim poet român, Dan Botta :

„Prin Orpheu, Eumolp şi Pitagora — prin cultele şi doctrinele iniţiate de geniul lor legendar şi pe care istoria le declară aduse din Thracia, — marile Eleusinii, tragedia şi filosofia greacă s-au putut ivi. Ideea religioasă thracică a promovat, aşadar, cea mai nobilă eflorescenţă a spiritului uman". [15]

Zăcămintele folclorice din literatura şi arta românească, obiceiurile, ritualurile şi ceremonialurile, întrupate în capodopere nepieritoare, sînt mărturii că în aceste creaţii există partea cea mai aleasă a omului, „cea nemuritoare" prin care credinţa strămoşilor noştri s-a perpetuat în eternitate.

Românul Iosif Constantin Drăgan, cel ce a scris valoroasa lucrare, *Noi, tracii,* parafrazîndu-l pe Marx scria : „... nu grecii au fost primii copii minunaţi ai Europei, ci străvechii traci, de la care ne vin cele mai îndepărtate şi uimitoare ecouri." [16]

În sprijinul tuturor acestor izvoare, ce atestă rolul imens pe care l-au avut în istoria omenirii traco-geto-dacii, stă ca o coloană a lui Hercule lucrarea savantului român Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică,* în care acesta, pe baza tuturor mărturiilor ce i-au stat la îndemînă în vremea sa, în limbile greacă, latină, germană, maghiară şi, bineînţeles, română scria că „leagănul civilisaţiunii ante-elene" se află în Dacia, unde „cu mult înainte de timpurile troiane se fundase cel dintîi imperiu vast al lumii, se întemeiase prima unitate de cultură

[15] Dan Botta, *Limite,* (eseuri), Bucureşti, col. „Gîndirea" 1936.

[16] Iosif Constantin Drăgan, *Idealuri şi destine, Eseu asupra conştiinţei europene,* cu o prefaţă de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977, p. 37.

în Europa şi se puseseră totodată bazele progresului moral şi material în Asia de apus şi în Africa de nord". [17] *Dacia prestorică* apare, după părerea lui Nicolae Densuşianu „ca prima metropolă geografică" ce şi-a extins prin poziţia sa influenţa etnică şi culturală în Balcani pînă dincolo de Marea Egee, areal unde a avut un rol covîrşitor, după cum conchide autorul : Acţiunea civilizatoare ce a exercitat-o populaţiunea preistorică ante-dacă de la Carpaţi şi Dunărea de jos, asupra lumii ante-elene a fost mult mai mare de cum ne putem închipui astăzi pe baza fragmentelor de monumente şi a tradiţiunilor istorice şi poporale, ce le avem din această epocă extrem de depărtată. În această privinţă noi ne aflăm numai în aurora ştiinţei preistorice". [18]

Şi tot în această lumină, *Pantheonul trac*, cu cele două cariatide, Dionysos şi Orfeu, constituie matricea arhetipală ce a generat în mare măsură *Olimpul grec*, ştiut fiind că grecii au asimilat cu o forţă uimitoare obiceiuri şi credinţe diferite din bazinul mediteranean şi al Pontului Euxin, ceea ce le-a conferit aura genialităţii prin care dăinuie *miracolul grecesc*.

---

[17] Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*, Bucureşti, 1913, p. 2.
[18] *Idem, op. cit.*, p. 3.

II. DIONYSOS ȘI ORFEU — ZEI AI PANTHEONULUI TRACO-DACIC

Lucius Junius Moderatus Columella (sec. I e.n.), autorul vastului tratat de agricultură, *De re rustica*, cel mai complet manual de acest gen al antichității, socotește pe daco-geți printre popoarele „experte în lucrarea pămîntului". Cultivarea viței de vie a fost o ramură importantă a agriculturii practicate de strămoșii noștri, ramură de mare preț, așa cum o atestă izvoarele istorice. [1]

Înflorirea culturii viței de vie pe teritoriul vechii Dacii, numeroasele podgorii de pe acest teritoriu constituie baza materială ce a generat, după celebra teză a lui Marx, („Modul de producție a vieții materiale determină procesul vieții sociale, politice și spirituale în general") [2], o mitologie în care la loc de frunte se află Dionysos, zeul vinului și al viței de vie, Bacchus la romani.

Vasile Pârvan, în vestita sa operă *Getica*, bazîndu-se pe mărturiile lui Strabo scria „că la Geți cultura viței de vie, desigur în aceleași regiuni deluroase ale Țării Românești ca și astăzi, fusese destul de răspîndită pînă la Burebista" cînd marele preot Deceneu îi convinsese să distrugă viile și să trăiască fără vin. [3] Există în această prohibiție ceva din interdicțiile cultului orfic.

După cum se știe, Dionysos a fost una din cele mai importante divinități cunoscute în vechime al cărui cult

---

[1] *Documente privind istoria României*, București, Editura Academiei R.S.R., 1953.

[2] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice* (Prefață), în *Opere alese*, vol. I, București, Editura politică, 1966, p. 313—314.

[3] Vasile Pârvan, *Getica, o încercare de protoistorie a Daciei în mileniul I A. CHR. Săpăturile din cîmpia munteană și geții din masivul carpatic*, București, 1924, p. 137.

era răspîndit în lumea întreagă, fiind înrudit cu cel al lui Adonis, Attis și Osiris, după cum s-a constatat.

Faptul că urme ale ceremonialului dionysiac au fost găsite în Tracia încă din secolul al IX-lea î.e.n., faptul că daco-geții cultivau cu evlavie vița de vie — simbol al vieții veșnice în care credeau — atestă originea traco-dacică a mitului închinat lui Dionysos.

Cultul lui Dionysos a înflorit cu prilejul Serbărilor cîmpenești (Dionysiile sătești) ; marile Dionysii — serbările orășenești de la Atena sînt o dovadă a asimilării acestui cult de către greci. Dar acest lucru nu s-a întîmplat ușor, Dionysos fiind considerat mult timp în Grecia un zeu „străin" adus din Tracia. [4]

James George Frazer, în opera sa fundamentală *The Golden Bough,* studiind numeroasele izvoare directe și indirecte despre Dionysos atesta originea sa tracă : „Zeul Dionysos sau Bachus ne este cunoscut mai ales ca personificare a vinului și veseliei produse de mustul strugurilor. Cultul său extatic, caracterizat prin dansuri sălbatice, muzică tulburătoare și excese de băutură, pare să-și fi avut originea la triburile primitive din Tracia, despre care se știa că se dedau beției. Doctrinele sale mistice și ritualurile extravagante erau cu totul străine inteligenței clare și temperamentului cumpătat al rasei grecești. Folosind, așa cum a făcut-o, dragostea de mister și înclinația de a recădea în sălbăticie, care pare să fie înnăscută la cei mai mulți oameni, religia s-a răspîndit ca un foc pustiitor de-a lungul și de-a latul Greciei, pînă cînd zeul, pe care Homer de-abia găsea de cuviință să-l menționeze, a ajuns cea mai populară figură a panteonului. Asemănarea pe care legenda și ceremoniile sale o au cu cele ale lui Osiris i-a făcut pe unii cercetători antici și moderni să susțină că Dionysos era numai un Osiris deghizat, importat direct din Egipt în Grecia. Dar majoritatea covîrșitoare a dovezilor arată că originea sa era

[4] Cf. N. A. Kuhn, *Legendele și miturile Greciei antice*, București, Editura Științifică, 1958, p. 73.

tracă și similitudinea celor două culturi se lămurește cum nu se poate mai bine prin fundamentala lor asemănare". [5]

Deși legendele care s-au creat în jurul lui îl arată ca un zeu cuceritor, ce cutreieră lumea însoțit de alaiul voios al menadelor și Satirilor, puterea lui Dionysos nu a fost recunoscută pretutindeni. În toiul unei petreceri a fost atacat de *Licurg*, regele edonilor, iar la Orhomenos, în Beoția, locuitorii nu l-au recunoscut inițial ; ba și mai mult, cu prilejul unei serbări oficiate în munți în cinstea sa, fiicele regelui Minyas nu s-au dus la serbare, nevrînd să cînte, să danseze și să se închine astfel veselului zeu : „Fiicele lui Minyas, disprețuind serbările lui Bacchus, lucrează în încăperile lor : ele torc lînă, învîrtesc fusul sub degete, fac țesături și dau mereu de lucru roabelor". [6]

Ovidiu, povestind această întîmplare în *Metamorfoze*, ne arată lupta crîncenă pe care au dus-o slujitorii cultului dionysiac pentru a-l impune romanilor pe Bachus cu veselul său alai de bacante și de Satiri. Se știe că bacantele l-au sfîșiat în bucăți pe regele Pentheus pentru că s-a împotrivit cultului dionysiac.

În lumina acestor date, centrul unde s-a zămislit și de unde a iradiat mitul închinat zeului Dionysos este *arealul traco-dacic* și nu Grecia. Cu alte cuvinte, Dionysos, ca și Orfeu, este o divinitate a mitologiei traco-getodacice și nu a Olimpului grec. Meritul culturii grecești este acela de a fi încorporat într-o sinteză creatoare, pe baza superiorității sale, zeitățile păgîne ce au populat mitologiile popoarelor cucerite.

O altă dovadă grăitoare a originii traco-dacice a zeului Dionysos o constituie modul de desfășurare a ceremoniilor care-i erau închinate.

Zeu al viței de vie, al livezilor, al iederei, deci al vegetației pe care o trezește la viață, „Îmbelșugatul" Dionysos era simbolizat în mod deosebit de pin, iar la noi de brad, arbori veșnic verzi. Mai tîrziu devine un zeu al grîului ca și Osiris al egiptenilor, care era numit fiu al Cerului și al Pămîntului. Matca feminină a acestui zeu

---

[5] James George Frazer, *Creanga de aur*, III, traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, p. 196.

[6] Ovidius, *Metamorfozele*, IV, 32—44 ; 271—277, traducere de Maria Valeria Petrescu, București, E.S.P.L.A., 1957.

al fertilității va fi zeița Demeter la greci, Ceres la romani, precum Isis la egipteni.

Ipostaza de zeu al vegetației semnifică faptul că la origine Dionysos era legat de marile cicluri ale naturii care dintotdeauna l-au impresionat pe om. Dionysos, ca și celelalte întrupări ale vegetației, apare cu timpul integrat în ritualuri sacre ce oglindesc mentalitatea animistă a umanității. Moartea tragică și învierea constituie esența ritualului închinat zeului vegetației, la fel cu cele închinate lui Osiris, Adonis și Attis, în fond ipostaze, mai bine zis expresii, ale aceleiași divinități de circulație universală denumite în limbaj propriu în civilizațiile egiptene, grecești, romane, trace etc.

Poetul grec de origine egipteană, *Nonnus,* ne povestește în *Dionisiacele* sale destinul tragic al zeului asimilat de mitologia greacă astfel : Zeus, în chip înșelător de șarpe, s-a unit cu Persefona, fiica Demetrei și zeița a dat naştere lui Zagreus (Dionysos), copil cu coarne, străin deci de lumea Olimpului. Acum începe lupta pe viață și pe moarte pentru supremație. De-abia născut, Dionysos ca un voinic din poveste, s-a și urcat pe tronul lui Zeus amenințîndu-l cu fulgerul pe care-l ținea în mînă. Pînă la urmă Titanii perfizi îl vor tăia în bucăți cînd își luase chip de taur, după ce se schimbase în chip de Zeus, Cronos, leu, flăcău, cal și șarpe.

Prin mitul cretan relatat de scriitorul latin Iulius Firmicus Maternus în secolul al IV-lea în scrierea sa antipăgînă *De errore profanarum religionum,* Dionysos este integrat mitologiei romane făurindu-i-se o legendă istorică în care apare ca un copil din flori al lui Jupiter, regele Cretei. Dionysos devine rege ereditar, în lipsa tatălui său plecat într-o călătorie. Deși este încredințat unor paznici de teama soției sale Junona, care-l ura, aceasta reușește să-l atragă într-o cursă unde Titanii l-au sfîșiat și mîncat. Înștiințat de sora lui Dionysos, Minerva, de crima săvîrșită, Jupiter se va răzbuna pe Titani și-i va ridica lui Dionysos un templu și o statuie.

Prin *Proclos* (412—485 e.n.), reprezentant de seamă al neoplatonismului inaugurat de Iamblichos, conducător al Academiei platonice de la Atena, Dionysos este integrat complet în mitologia greacă prin comentariul său la *Cratylus* de Platon în care arată : „Dionysos a fost ultimul rege al zeilor numit de Zeus. Căci tatăl său l-a urcat

pe tronul regesc, i-a dat în mînă sceptrul și l-a făcut regele tuturor zeilor din lume". Deci Dionysos este ultimul rege al Olimpului grec și acest amănunt „biografic" e revelator pentru înțelegerea modului cum l-au asimilat grecii ca divinitate pe zeul păgîn al traco-geto-dacilor. De acum înainte asistăm la înaintarea, triumful și sacralizarea lui Dionysos în mitologia greacă. Mitul său devine universal în epocă și se creează legenda că rodiile s-au născut din sîngele lui precum anemonele din sîngele lui Adonis și violetele din sîngele lui Attis. Legenda devine credință și, în virtutea ei, femeile mîncau semințe de rodii la sărbătoarea Thesmophoriei.

Rivalitatea cu Apollo ia astfel sfîrșit și, drept chezășie, la porunca lui Zeus, corpul sfîrtecat al lui Dionysos este adunat de Apollo și ars în Parnas. Mormîntul imaginar îi va fi așezat lîngă statuia de aur a lui Apollo, în templul de la Delfi, iar după alții la Teba. Asistăm astfel și la o dispută surdă între cetățile grecești de a-și aroga privilegiul înmormîntării zeului nu demult alungat și hulit.

Reînvierea lui Dionysos este povestită în numeroase legende printre care se numără și aceea care-l înfățișează ca fiu al lui Jupiter și al zeiței Demeter, care devine mama sa și în mitologia romană, mamă care-l readuce tînăr la viață [7].

Cea mai interesantă legendă a reînvierii lui Dionysos este aceea conform căreia el este readus la matca ce l-a zămislit și în care se arată că el a fost născut din nou de Semele, mama sa adevărată. Zeul revine astfel la pămîntul-mumă.

Esența misterului dionysiac nu este altceva decît miracolul veșnicei reînvieri a naturii pe care a exprimat-o simbolic. Drama morții și reînvierii lui Dionysos devine ceremonie sacră oficiată anual în fața mulțimilor cuprinse de patima duhului său. De la credința în reînvierea lui Dionysos și pînă la aceea a nemuririi nu mai este decît un pas, însă un pas uriaș pe care-l va face în istorie Zamolxis și-l va continua Orfeu. Chiar Plutarh lovit de soartă prin moartea fiicei sale își va consola soția cu ideea nemuririi ce se transmite prin misterele lui Dio-

[7] Cf. Clemens Romanus, *Recognitiones*, X, în *Migne, Patrologia greacă*, I.

nysos.[8] Anticipîndu-l pe Orfeu cu a sa călătorie în Infern, se pare că Dionysos a coborît în Hades pentru a-și readuce mama, pe Semele, în viață. Această călătorie a fost asociată în timp, credem, cu iarna, anotimpul cînd natura e amorțită de moarte, cînd zeii vegetației își petrec o parte din viață sub pămînt și de aceea erau considerați firesc nu numai ca zei ai vieții ci și ai morții, precum erau Dionysos-Zagreus și Osiris.[9] Corespondențele mitului dionysiac cu cel al zeiței Demeter și al Persefonei, cu cel sirian al lui Astarte și al lui Adonis, cu mitul frigian al Cibelei și al lui Attis precum și cu mitul lui Isis și Osiris[10] conduc la ideea unui zeu unic al morții și reînvierii proiectat în ipostazele de mai sus.

Se știe că serbările dionysiace se încheiau cu procesiuni vesele, în cursul cărora se debitau glume și cîntece licențioase, pline de vervă satirică. Partea forte a ceremonialului dionysiac o constituie *komos*-ul, o procesiune plină de exuberanță și frenezie, *procesiune* în care, sub oblăduirea zeului Dionysos, *totul era permis*. (Dostoievski și Kandinsky sînt aici *in nuce)*. De aici îndrăzneala cu care era cultivată vorba pe șleau, expresia batjocoritoare ce îmbrăca formele strigăturilor noastre populare. Satirul era un exponent al îndrăznelii populare, un critic aparent spontan al societății, un mesager al zeului eliberator, care-ți îngăduie, pentru scurt timp, să nu mai fii tu însuți, și astfel să te simți mai liber.[11]

De atunci, de la aceste sărbători populare și pînă astăzi *strigătura* s-a conservat în Dacia ca o moștenire a cultului dionysiac.[12] Demn de remarcat este și faptul că în arealul traco-dacic *strigătura* este caracteristică numai spațiului vechii Dacii și consacrată mai ales în Crișana, unde este nelipsită de la horă.

---

[8] Plutarh, *Vitae paralelae, Consolatio ad uxorem.*

[9] J. G. Frazer, *op. cit.*, p. 194—203.

[10] *Ibidem*, p. 209.

[11] Cf. E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleșu, prefață de Petru Creția, Editura Meridiane, București, 1983, p. 98.

[12] George Nițu, *Romanian Folk Hollers-Inheritance of Thracian Komos*, II-e Congrés International de Thracologie, Bucarest, 4—10 septembre 1976, Résumés des rapports et communications.

Or, dacă ariile geografice externe ale unei comunități lingvistice sînt mai conservatoare, după teoria lingvistului Matteo Bartoli, întemeietorul geografiei lingvistice, Dacia reprezintă tocmai o asemenea arie extremă în care se păstrează urme al *komos*-ului trac, din care *dansul* (hora) și *strigătura* sînt cele mai caracteristice.

Secvență a unui ceremonial grandios în care setea de viață irumpe tumultuos, ceremonial ce a înflorit pe meleagurile Traciei și Daciei de unde a iradiat în întreaga Peninsulă Balcanică, *strigătura românească* constituie o proiecție în contemporaneitate ce luminează orginile unui cult înflorit pe meleagurile noastre ca un simbol al eternei tinereți a naturii.

Credința strămoșilor noștri în viața mereu înnoitoare este indisolubil legată de concepția lor filosofică despre lume, concepție *întrupată* în convingerea că sînt *nemuritori* ca și Dionysos, zeul renașterii miraculoase a naturii.

În documentele istorice și operele literare ale antichității există însemnări prețioase cu privire la Orfeu. Astfel, Diodor din Sicilia nota : „Unii, printre care Ephoros, istorisesc că neamul Dactililor Idaici s-a născut pe muntele Ida din Frigia, și apoi cu Mygdon au trecut în Europa ; că, magicieni fiind, se îndeletniceau atît cu incantații cît și cu inițieri și mistere. Și petrecîndu-și ei vremea în Insula Samotrake, i-au uluit peste măsură pe băștinași cu acestea. În timpul acela și Orfeu, pregătit pentru artă prin firea sa deschisă către poezie și muzică, s-a făcut ucenic al lor și cel dintîi a împămîntenit la eleni inițierile și misterele". Prin tracul Orfeu din Leibethra, cetatea de la poalele Pieriei din Tracia, — după informația dată de lexicograful Suidas care atestă că în afară de *Oracole, Inițieri, Rostiri sacre* și alte lucrări, Orfeu ar fi scris *Bachicele* (Bachika) — s-a introdus cultul lui Dionysos în spiritualitatea greacă, contopindu-se treptat cu misterele din Eleusis prin magia logosului său. Orfeu este deci, nu numai poet, ci și un filosof în acțiune, un întemeietor al cultului dionysiac în care a contopit ca un reformator al vremii obiceiuri și religii eterogene.

Dacă Prometeu apare în istoria umanității ca simbolul ei civilizator în sfera materială, Orfeu, prin arta sa miraculoasă, apare ca civilizatorul, prin excelență, al omului, în sfera spirituală, îmblînzindu-i instinctele și ridicîndu-l pe aripile gîndirii creatoare. Ceea ce a dorit Faust,

eternitatea clipei, Orfeu a înfăptuit prin lira și cuvîntul său înzestrate cu forțe atît de incantatoare, încît timpul se oprea în loc, încremenind ca și piatra ce se rostogolea, a legendarului Sisif.

Rolul său în făurirea culturii europene și a omenirii este imens. „Dar în primul rînd trebuie să se țină seama că Orfeu era totuși trac și, prin urmare, orice contribuție a sa pe linie civilizatoare poate fi revendicată deopotrivă de spațiul în care trăia, dacă nu de poporul din care făcea parte“. [13]

În acest context nu trebuie să uităm că și Diotima, învățătoarea lui Socrate, venea tot din lumea tracică în care se născuseră Dionysos și Orfeu.

Era firesc ca zeul bucuriei, Dionysos, să fie alături de Orfeu, zeul cîntecului, într-o mitologie ce guverna viața și credința în nemurire a unui popor, faimos prin iscusință, îndrăzneală și vitejie.

Cultura viței de vie pe teritoriul Daciei, cultură vestită încă de pe timpul lui Burebista, reprezintă deci baza materială ce a generat, în planul simbolic al suprastructurii, o mitologie în care la loc de frunte se află Dionysos, zeul veșnicei renașteri și Orfeu, zeul muzicii, nelipsit de la ceremoniile dionysiace.

Știrea cu privire la distrugerea plantațiilor de vie pe teritoriul Daciei nu trebuie absolutizată. Așa cum s-a arătat, ea trebuie interpretată în sensul că de atunci Geții au limitat suprafețele care depășeau nevoile moderate sub domnia lui Burebista. [14]

Prin căsătoria regelui tracilor, Oiagros, cu muza poeziei, Calliope, se remarcă modul cum civilizația greacă asimila în mitologia ei, cu caracter deschis, zeitățile altor neamuri, pe care le încetățenea în Olimp.

În petrecerile poporului român se păstrează și astăzi, așa cum am spus, urme viguroase ale ceremonialului închinat zeului Dionysos: *cîntecul* și *hora* însoțite de strigături fiind aidoma cîntecelor și dansurilor exuberante cu care *Satirii* însoțeau cortegiul dionysiac, la serbările închinate lui (dionysia sau bacchanalia), la care participa toată lumea, dar, mai ales, femeile.

---

[13] Cf. Simina Noica, Notă despre *Orfeu și orfism*, la *Fragmentele presocraticilor*, I, Iași, Editura Junimea, 1974, p. 20.

[14] Strabo, *Geografia*, ed. C. Müller, vol. I, Paris, 1853, p. 252.

În treacăt fie spus, acești *Satiri*, acești dănțuitori nu erau asemenea bufonilor și măscăricilor de mai tîrziu, care au populat un întreg Ev mediu cu așa-zisele lor vorbe de duh. *Satirii* erau investiți cu o înaltă funcție de terapie socială, funcție izvorîtă din dragostea de viață a poporului, dragoste pe care ei o considerau o emanație, un dar primit de la nemuritorul zeu Dionysos, care-i ocrotea ca pe un tabú pe acești dănțuitori din fruntea alaiului său, ce semnifica frenetic setea de libertate proverbială a traco-dacilor.

În cadrul acestui ceremonial popular credem că s-a născut nu numai *hora*, însoțită de *strigături*, ci și fascinantul dans al *Călușarilor*.

Sațirii populari, care erau considerați ca exponenți de neatins ai marelui zeu Dionysos exprimau în realitate, ca tribunii de mai tîrziu, deziderateIe celor mulți, precum și o concepție populară despre viață.

Dincolo de aura legendară a acestor personaje simbolice care populează și domină lumea de mit a începutului se găsește realitatea, existența materială ce le-a zămislit, pe căile indirecte, mediate ale artei. Dionysos și Orfeu sînt simboluri ale străvechii mitologii traco-dacice [15], integrate, asimilate printr-un proces îndelung și anevoios, proces ale cărui reminiscențe se mai păstrează și astăzi.

Cele două linii de forță ale arealului mitologiei grecești dar și ale esteticii tragicului, *Apollinicul* și *Dionysiacul*, nu sînt în esență decît expresia tulburătoare a *Orfismului* și *Dionysiacului*, din a căror simbioză s-a născut progresul artei, „la fel cum generația depinde de dualitatea sexelor în lupta continuă și în concilierea reciprocă", așa cum constata Nietzsche, situînd acest fenomen dincolo de originile lui, între apollinic și dionysiac [16] și nu la confluența sa adevărată, între *Dyonysos* și *Orfeu*. Desigur că seninătatea apollinică și frenezia dionysiacă sînt concepte fundamentale asupra Eladei, care

---

[15] Cf. Gabriela Gheorghiu, *Some Suppositions about the Thracian Origin of the Legendary Orpheus*, II-a Congrés international de Thracologie, Bucarest, 4—10 september 1976, Résumés des rapports et communications.

[16] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der griechischen Tragödie*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1922.

au potenţat gîndirea secolului XX. Împrumutînd de la greci denumirile acestea, Nietzsche le-a cercetat sensurile mitologice şi le-a proiectat în lumea noastră semnificaţiile, dar nu în totalitate cele originare, ci, mai ales, cele pe care le-a descoperit de pe poziţiile mentalităţii omului modern. Într-o astfel de perspectivă s-a situat cu reale foloase pentru studierea universului mental al Greciei antice elenistul Eric Robertson Dodds (1893—1979) în suita sa de conferinţe şi studii despre Iraţionalul grec, *The Greeks and the Irrational (Grecii şi iraţionalul)* dimensiune fascinantă a spiritualităţii greceşti pe care autorul a studiat-o din perspectiva antropologiei şi psihologiei contemporane, conferind noi semnificaţii mărturiilor, izvoarelor şi comentariilor cu privire la ceea ce părea fenomenul grecesc în aparenta sa seninătate apollinică, revelîndu-le faţa ascunsă, şi antinomiile ce au guvernat declinul unui model cultural ce părea etern. [17]

---

[17] E. R. Dodds, op. cit., p. 206 şi urm.

III. SUB ZODIA LUI ORFEU : PANTHEONUL TRAC ȘI OLIMPUL GREC

Timpul etern, timpul sacru, timpul etalon al tuturor celor ce se nasc, se perindă și pier, timpul măsură al duratei veșnice și al trăiniciei într-o lume trecătoare devine simbol al celor ce credeau în nemurire : tracii.

Este știut faptul că șarpele, dragonul reprezintă stindardul de luptă al celor mai neînfricați războinici : traco-geto-dacii. Acest lucru are o semnificație adîncă și pare a descifra tainele ce au învăluit obîrșia credințelor care au zămislit zeii ce au populat Pantheonul trac și apoi Olimpul grec.

Expresie a principiului civilizator al omenirii în plan spiritual, alături de Prometeu, cel ce semnifică principiul progresului material, Orfeu constituie, totodată, prin cultul pe care l-a creat, matricea arhetipală, generatoare de simboluri personificate în zei.

În „Rapsodiile orfice" Chronos apare ca demiurg, întruchipat de un *dragon* în amintirea celor care i-au ascultat cosmogoniile, dragon ce devine stindard sacru al tracilor. Prin gura acestuia sufletul provenit din univers și purtat de vînturi pătrundea șuierînd în ființele războinicilor, însuflețindu-i la luptă.

Zeus, Heracles, Uranus și Geea, Ciclopii și Titanii, mai apoi Demetra, Narcis și Persefona, Artemis și Atena, Pan, Izbînzile, Destinele, Moira, Gorgona, Afrodita sînt zeități, destine conduse de oarba Soartă și întrupate în teogonia lui Orfeu, ce vor popula Pantheonul trac și apoi Olimpul grec, gravitînd în jurul lui Zeus.

Mărturii cu privire la originea orfică a acestor teogonii sînt chiar izvoarele mitologiei grecești. Ele sînt cunoscute și au fost amplu comentate în literatura de specialitate, numai că liniile lor ce se răspîndesc în cultura și artele moderne și contemporane au fost trecute în umbră de grandoarea culturii ce le-a asimilat în parte și

care a făurit uimitoarea sinteză a spiritualităţii greceşti. Dar măreţia unei civilizaţii care s-a ridicat în mare parte pe tot ceea ce a constituit zestrea civilizaţiilor cu care a venit în contact nu poate nega rolul imens pe care l-au jucat tracii în istoria omenirii.

Pentru a nu exista nici o îndoială cu privire la izvoarele ce atestă şi faptul că Pantheonul trac şi Olimpul grec sînt născute sub zodia lui Orfeu, le vom urmări aşa cum au dăinuit pînă la noi, unele trunchiate, e drept, dar care reflectă ca picătura de apă oceanul din care provine. În această viziune, dorim, fără a exagera sau diminua datele de care dispunem, să punem numai în adevărata lor lumină izvoarele fundamentale ce au alimentat geneza mitologiei balcanice. O mitologie scăldată de razele luminosului Apollo dar învăluită încă în tenebrele misterelor orfice însoţite de exuberantele ceremonii şi ritualuri dionysiace, din care s-au zămislit tragedia şi comedia, cele două feţe veşnice ale sufletului omenesc.

O trăsătură dominantă a concepţiei lui Orfeu despre viaţă este aceea că el nu s-a împăcat cu ideea de destin, pe care l-a înfruntat ca şi Prometeu, mergînd în adîncul Iadului pentru a-şi salva iubita. Ideea de sacrificiu e întrupată sublim în fiinţa lui Orfeu, acest titan care a îmblînzit sufletul omului, desprinzîndu-l din starea de sălbăticie şi încîntîndu-l cu dezmierdarea muzicii şi a cuvîntului binefăcător. Zeu al culturii spirituale, Orfeu a realizat prin focul divin al spiritului, ceea ce a dorit şi Prometeu prin focul material al progresului : înălţarea omului prin creaţia minţii şi a mîinilor sale.

Prin arta sa de magician al cuvîntului însoţită de armonia muzicii prin care oprea clipa în loc, Orfeu nu este un cîntăreţ în accepţia modernă a cuvîntului, ci un terapeut şi modelator al sufletului omenesc, căruia i-a descifrat multe taine. Cu milenii înaintea noastră, profetul, magicianul Orfeu a intuit legea supremă a modelării omului pe calea simţurilor, care sînt guvernate după alte legi decît cele ale raţiunii. În acest context Orfeu apare în istorie ca supremul îmblînzitor al instinctelor primare ale omului, aşa cum îl preamărea în versurile sale Euripide :

„De-aş avea vocea şi cîntul lui Orfeu
Să pot fermeca cu imnurile mele fie
Pe fiica Demetrei, fie pe soţul ei şi să te scot din Hades,
Atunci m-aş cufunda în el..."

(*Alcesta*, vs. 357)

După cum se vede, coborîrea lui Orfeu în Infern constituia pentru cei ce i-au urmat o expresie a sacrificiului întru iubirea pură, care a devenit simbol în artă şi motiv de inspiraţie pînă în zilele noastre. Elocventă în acest sens este tragedia citată a lui Euripide, *Alcesta*, impregnată de ideea sacrificiului orfic, proiectată într-o căsătorie plasată în lumea greacă, în care, termenii sînt iversaţi. Alcesta fiind, într-un fel, replica feminină a lui Orfeu, cea hotărîtă să moară în locul soţului ei. Şi Penelopa, alt simbol al fidelităţii conjugale pentru rătăcitorul Ulyse, care nu este în esenţă decît o altă proiecţie a mitului orfic al jertfei pentru izbînda omului în viaţă şi în creaţie, face parte din miturile primordiale ca şi funcţia purificatoare a artei, ce derivă din funcţia cathartică a logosului întrupat în incantaţiile orfice ce stau la baza arsenalului magic al tracilor.

Această concepţie s-a materializat în mitologia greacă, mitologie care, în realitate, era în strînsă comuniune cu cea tracică, în Peninsula Balcanică. În această mitologie Satirul e o figură caracteristică.

Nicolae Densuşianu în *Dacia preistorică*[1], ţinînd seama de mărturiile cu privire la rasa umană primitivă a Satyrilor, consideră că românescul *silha*, pădure, a dat *Silvanus* care ar fi sinonim cu *Satyr*.

În descîntecele româneşti, culese de S. Fl. Marian, relicve ale incantaţiilor ca formule ale ceremonialurilor bazate pe funcţia purificatoare a cuvîntului, savantul român descoperă cu o intuiţie remarcabilă figura *Satyrului*, a omului preistoric, locuitor al pădurii :

„O venit omu mare,
De la pădurea mare,
Om păros
Şi sperios,
Cu mînile păroase

[1] Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*, Bucureşti, 1913, p. 19—21.

Și cu picioarele păroase,
Cu ochii înholbați,
Cu dinții colțați
Cu obrazu mare,
Cu căutătura înfiorătoare".

În drama lui Euripide, *Ciclopul*, Satyrul fricos voia să recite o incantație orfică, magică prin care să răpună viața ciclopului :

„Dar eu cunosc un neasemuit descîntec al lui Orfeu :
așa încît de la sine lemnul înroșit să se înfigă în țeastă
și să mistuie prin foc pe-al pămîntului fiu cu un singur
ochi".

(*Ciclopul*, vs. 646) [2]

Lupta pentru supremație spirituală între cele două mitologii — tracă și greacă — se va fi desfășurat în epocă cu multă înverșunare, așa cum o atestă direct sau indirect chiar izvoarele grecești. Civilizația greacă, care se bucura în cel mai înalt grad de binefacerile progresului material, întrupat de patronul ei, Prometeu, dorea ca dominația pe care o avea asupra bazinului Mării Mediterane să se extindă și dincolo de „Porțile Traciei", dincolo de Istru și codrii populați cu satiri ai Daciei.

Lupta pentru dominație dintre cele două spiritualități[3] se manifestă pregnant în altă operă a lui Euripide, *Rhesos*, în care muza, mătușa lui Orfeu și mama regelui trac Rhesos, o acuză pe zeița Atena de moartea fiului ei :

„Și ascunsele mistere Orfeu le-a dat la iveală
El, rudă apropiată a omului aceluia, pe care l-ai ucis tu
Iar lui Musaios al tău, vrednicului cetățean
Și înălțat mai presus de toți, noi rudele de sînge
Laolaltă cu Phoebos, i-am dat învățătură".

(*Rhesos*, vs. 943)

Vedem cum muza o acuză pe Atena de moartea lui Rhesos, regele trac aliat al troienilor, reamintindu-i și faptul că vrednicului cetățean al Atenei, Musaios, ea, femeia tracă i-a dat învățătura... Deci grecii au avut mulți

[2] Euripide, *Ciclopul*, în *Tragicii greci*, traducere de Alexandru Pop, București, E.S.P.L.A., 1958.

[3] W. K. C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, Paris, 1956.

învăţători traci, cum recunoaşte şi Platon pe Diotima în *Banchetul*; cea care i-a dat „învăţătura referitoare la Eros".

Contribuţia imensă pe care au adus-o tracii Orfeu şi Musaios la fundamentarea mitologiei greceşti este recunoscută şi de Aristofan, cu toate încercările sale de a minimaliza şi persifla cosmogoniile orfice. În comedia *Broaştele* el recunoaşte, constrîns de larga circulaţie a tradiţiilor şi legendelor despre Orfeu în epoca sa, meritele de netăgăduit ale orfismului :

„Într-adevăr, Orfeu ne-a dezvăluit misterele de iniţiere
şi totodată cum să ne ferim de a săvîrşi omoruri ;
iar Musaios, tămăduirea bolilor şi tîlcul oracolelor".[4]

Înţelepţi nu între înţelepţi, ci înţelepţi ai începutului, dincolo de care domnea Haosul originar, orficii vor crea din legendele şi miturile Traciei preistorice o cosmogonie ce-i va înălţa pe oameni din starea de sălbăticie, înnobilîndu-i chiar şi prin iluzia că au o altă descendenţă decît cea a tuturor vieţuitoarelor din care s-au desprins. Acest miracol al desprinderii omului de animalitate va fi preamărit de Orfeu prin rapsodiile sale şi, mai ales, prin monumentul nepieritor pe care l-a ridicat prin arta sa : *Pantheonul* trac. La baza acestui templu, Orfeu n-a aşezat ceva efemer, ca durata clipei, pe care reuşise s-o oprească, prin muzica sa, în loc, ci, timpul originar ca expresie absolută a eternităţii. Deci timpul fără de sfîrşit apare în concepţia lui Orfeu ca întrupare cosmogonică primordială, aşa cum în mitologia iraniană era preamărit ca zeu suprem : Zviran Akarana.

Într-un fragment din *Rapsodiile orfice* schema orfică a universului — schemă care a stat şi la baza teogoniilor greceşti, Hesiod inspirîndu-se din ea — ar fi următoarea :

Cronos < Eter / Haos > ou (sau chiton strălucitor) → Phanes (primul născut dintre zei).

Această matcă originară, citată de Simina Noica şi Constantin Noica după ediţia Kirk şi Raven (*The Pre-*

---

[4] Aristofan, *Broaştele*, traducere de Adelina Piatkowski, Bucureşti, Editura Albatros, 1974.

socratic Philosophers, Cambridge, 1963, p. 41) e comentată de filosoful Damascius (sec. V—VI e.n.) în opera sa fundamentală *De principiis* (Ed. Ruelle, Paris, 1889) de pe poziția luptei pentru recunoașterea paternității Olimpului grecesc : „Lucrarea intitulată de peripateticul Eudem *Scrierea despre zei* a lui Orfeu a lăsat sub tăcere tot ce ține de inteligibil... în schimb a pus Noaptea drept început al lucrurilor, un început pe care îl instituie și Homer, chiar dacă n-a făcut genealogie în chip continuu. Căci nu e de acceptat ce spune Eudem, cum că începutul lumii ar fi de la Okeanos și Thetis/Il. XIV, 302 Oceanul fiind părinte ale zeilor și mamă Thetis / ; într-adevăr el / Homer / pare să știe chiar că Noaptea este într-atît de mare zeitate încît și Zeus o cinstește. «Căci s-a temut să nu-i aducă vreo supărare Nopții celei aprige» / Il. XIV, 261. Dar Homer el însuși trebuie să înceapă de la Noapte. Hesiod îmi pare să fi istorisit că Chaosul s-a născut cel dintîi, numind Chaos natura de necuprins cu mintea a inteligibilului și peste tot una, iar din pămînt face, pornind de-acolo, un început al întregii seminții a zeilor. Dacă nu cumva Chaosul reprezintă al doilea dintre principii, iar Pămîntul, Tartaros și Eros, treimea inteligibilă, Erosul fiind orînduit după al treilea, considerat pe baza desfășurării lui (căci așa denumește acest lucru și Orfeu în *Rapsodii*) [...]"

Așadar în *Rapsodiile orfice* menționate, cercetarea despre zei este una cu privire la inteligibil, pe care o interpretează și filosofii punînd în locul unui singur principiu al tuturor (lucrurilor) pe Chronos, în locul a două, Eterul și Chaosul, iar în locul existenței ei socotesc că ar fi pur și simplu Oul, făcînd ca această triadă să fie prima. Pentru a împlini pe cea de a doua intră în joc fie oul fecundat și care generează divinitatea, fie *chitonul strălucitor de alb*, fie *norul*, căci din acesta a sărit afară Phanes. „Într-adevăr, ei filosofează despre miez cînd într-un fel cînd într-altul... Iar drept a treia o pun pe Metis, ca fiind intelect, pe Erikepaios ca putere, pe Phanes însuși ca tată... De acest fel este obișnuita cercetare orfică despre zei." (Damascius, 123)

Ce observăm din aceste relatări despre credințele orfice ?

În primul rînd Noaptea orfică, fiica lui Phanes, fiul lui Cronos, apare ca o întrupare a Haosului originar

cînd întunericul nu se despărţise de lumină. Din pîntecul ei se vor zămisli Moartea, Iadul, Tartarul, Balaurii şi tot ceea ce ţine de bezna înfricoşătoare.

Erosul, cel ce a dat naştere primei generaţii de zei, dăinuie în mitologia, folclorul şi poezia românească prin eresul de mare circulaţie întrupat în „Zburător", eres care de la Cantemir la Eminescu a parcurs spaţiile, timpul şi credinţele poporului român.

Cronos cel nemuritor a devenit personajul miraculos al basmului şi nuvelei româneşti moderne. Timpul devine, alături de Eros, una dintre porţile de intrare în basm şi în opera unor scriitori ca : Ion Creangă, în basmele căruia timpul se dilată şi se comprimă uluitor ca în poveştile orientale ; Gala Galaction, în nuvela căruia *Moara lui Călifar* timpul se opreşte în loc, iar visul în vis devine o manieră stilistică preluată de Mircea Eliade în nuvela *La Ţigănci* şi de Ştefan Bănulescu în *Iarna bărbaţilor*.

Oul, simbol al perfecţiunii zămislite din haos dar şi *matcă* şi *mit al increatului* constituie în literatura şi arta românească „punctul critic al trecerii de la nefiinţă la viaţă" cum spunea Tudor Vianu, care dezvăluia una dintre tainele iniţierii în poezia lui Ion Barbu, şi anume aceea că din ovalul perfect al nefiinţei „se va desprinde fiinţa, ceasornicul pe care nevăzute minutare vor însemna ora vieţii".

Eros şi Cronos apar potenţial înlănţuiţi în nefiinţă şi netimp, ca în momentul desprinderii din increat să devină purtători ai vieţii pline de patos dionysiac.

George Călinescu sublinia în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* că iniţiat înseamnă a cunoaşte cele două ordine mereu conjugate (macrocosm şi microcosm, teluric şi transcendent, absolut şi relativ, concret şi abstract). „Pentru iniţiat e de ajuns a spune ou ca el să intuiască amîndouă ordinele, profanului îi putem explica cum că spiritul universal se relevă în ou."

Înfiorat ca şi orficii în faţa Nopţii aprige a Haosului originar cînd spiritul plutea deasupra apelor şi lumina nu se despărţise din întuneric, Ion Barbu surprinde în *oul revelator* geneza vieţii şi a morţii, acesta fiind „Palat de nuntă şi cavou", dar şi simbol ermetic, taină a începutului, ce trebuie privită în soare ; dar numai de iniţiaţi, pare a spune geometrul poeziei româneşti celor ce

consideră oul sterp și-l mănîncă o dată cu embrionul. E taina tainelor ce veghează la granița dintre haos și vis, dintre întrupat și neîntrupat, dintre creat și necreat, spirit și materie, genuni și lumină.

Astronomul Achilles (sec. III e.n.) interpret al fenomenelor lui Aratos, scria în acest sens : „Locul pe care l-au dat corpului sferic ar fi aproape același — spun orficii — cu cel din ouă. Rolul pe care-l are învelișul pentru ou îl are cerul pentru univers și după cum atîrnă pe cer, în cerc, eterul, la fel membrana de coajă“ (*Introductio in Aratum*, p. 33).

În arta lui Brâncuși oul simbolizează o lume originară în care perfecțiunea e ascunsă de fața marii simplități — poarta de intrare în împărăția tainică a artei sale universale. Alături de ou, păsările, *măiestrele* alungite ca o creastă de cocoș semnifică faptul că ele cunosc timpul pe care-l străbat și-l măsoară de la origini pînă azi ca mesageri ai tainelor pe care le păstrează. Magistral este descrisă în acest sens „Pasărea sfîntă“ de Lucian Blaga în poezia sa cu același titlu închinată lui Brâncuși, cel ce a întrupat-o în aur :

„Ai trăit cîndva în funduri de mare
și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape.
În păduri plutitoare-ai strigat
prelung deasupra întîielor ape,
Pasăre ești sau un clopot prin lume purtat ?
Făptură ți-am zice, potir fără toarte
cîntec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.“

Ființă a începutului ce s-a născut ca și „oul dogmatic“ atunci cînd s-a desprins din neființă, *Măiastra* își pierde zborul sub iarba cerului „ascultînd revelații fără cuvinte“. Ceea ce-l face pe Lucian Blaga să-i dezvăluie menirea :

„Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești toate misterele“.

Și s-o îndemne să păstreze taina, încifrînd misterul în spiritul orfic, crez al poeziei sale :

„Înalță-te fără sfîrșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi“.

Alchimiştii vor scormoni cu candoare de iniţiaţi orfici tainele universului, căutînd să descopere *piatra filosofală* ori *oul filosofal* ca emanaţie din *athanor* a celebrului *spiritus mundi*, ce azi pare a fi ceea ce fizica modernă numeşte generic radiaţie cosmică. Goana lor după aur semnifică, într-un fel, dorinţa omului de a-şi regăsi epoca de aur a copilăriei, raiul pierdut, puritatea originară.

Numai studiul izvoarelor filosofiei, artei şi culturii moderne ne poate lumina calea spre descifrarea tainelor în care mai sînt încă învăluite multe enigme ale creaţiei umane, printre care se află şi filiaţia dintre Pantheonul trac şi Olimpul grec.

În opera filosofului Damascius, găsim multe dovezi în acest sens, după cum am văzut. Mărturii de preţ cu privire la stindardul de luptă al războinicilor traci, dar şi cu privire la geneza mitologiei greceşti din cea orfică, aduce acest scriitor grec în opera citată (123 bis)[5] : „Cercetarea orfică despre zei în felul cum a fost formulată de Hieronymos şi Hellanicos — dacă nu cumva e vorba de unul şi acelaşi autor — sună astfel : La început era apa şi materia din care s-au închegat pămîntul, el autorul statornicind aceste două principii dintru început, apa şi pămîntul. Cît despre al treilea principiu, după aceste două, s-ar fi născut din ele adică din apă şi pămînt, el fiind un dragon cu capete de taur şi leu pe laturi iar la mijloc cu chip de zeu, pe umeri avînd aripi, şi care era numit *Chronos, cel fără de bătrîneţe* precum şi Heracles. I se întovărăşeşte Necesitatea, care e de aceeaşi natură cu Achasteia cea fără de trup, desfăşurată în întreg universul, atingîndu-i hotarele. Aceasta, cred, este statornicită drept al treilea principiu, sub raportul substanţei numai că [autorul *Theogonei*, după Capelle] l-a instituit ca fiind deopotrivă masculin şi feminin spre a indica principiul născător a toate...

Acest Chronos, dragonul, ar da naştere la o întreită seminţie : Eterul umed, spune el, Chaosul nemărginit şi al treilea, pe lîngă acestea, Erebos-ul înnegurat... În sînul acestora Chronos a plodit un ou... şi în al treilea rînd, pe

---

[5] Damascius, *De principiis* (Ed. Ruelle, Paris, 1889 şi Ed. Les Belles Lettres, tome I) ; *Fragmentele presocraticilor*, trad. de Simina Noica şi Constantin Noica, vol. I, 1974, p. 37.

lîngă acestea, un zeu cu două trupuri, cu două aripi de aur pe umeri și care are crescut pe laturi capete de taur, iar pe cap are un dragon uriaș aidoma cu întruchipările a tot felul de sălbăticiuni. Și această învățătură despre zei preamărește pe *Cel dintîi născut* și îl numește Zeus *al tuturor lucrurilor orînduite* și al întregului cosmos. De aceea este numit Pan".

Deci, timpul nesfîrșit, timpul sacru, timpul etalon al tuturor lucrurilor este personificat și preluat de strămoșii noștri autohtoni ca standard de luptă, întrucît nemurirea în care ei credeau în mod absolut nu-și găsea corespondentul decît în timpul etern. Zeus cu cap de dragon, aidoma a tot felul de sălbăticiuni, semnifică o mitologie de obîrșie silvană, de unde se naște și celălalt nume al său, Pan.

Imaginat cu coarne și picioare de țap, Pan semnifică nu numai o treaptă a civilizației umane, cînd omul a trecut la vînătoare și păstorit, dar și faza cînd s-a desprins de animalitate și s-a bucurat de binefacerile vorbirii și ale muzicii. De aceea Pan e socotit inventatorul naiului. Astfel Pan se aseamănă cu orficii, care fac din arta logosului și armonia muzicii tainele supreme ale mitologiei și tradițiilor lor.

Această treaptă tainică a omenirii, mai bine zis, momentul în care omul privește cu uimire regnul necuvîntătoarelor de care s-a desprins este surprinsă, ca un ecou în contemporaneitate, de Lucian Blaga în poezia sa ce continuă cea mai de preț tradiție a fondului nostru autohton. Întocmai ca și Orfeu, Blaga — așa cum afirmă el însuși — nu face altceva decît să sporească prin lumina sa „a lumii taină", îmbogățind și el „întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister / și tot ce-i neînțeles se schimbă-n neînțelesuri și mai mari"...

Poemele luminii slăvesc lumina cea dintîi, adînc însetată de viață triumfătoare atunci cînd „Nimicul zăcea-n agonie" și miracolul se înfăptui :

„O mare
și-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă :
O sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,
o sete de lume și soare".

(Lumina)

Această sete dionysiacă de viață este exprimată frenetic de Blaga și în poemul *Vreau să joc !*, poem în care dorul de libertate al omului devine aspirație ideală de comuniune cu absolutul :

„Pămîntule, dă-mi aripi :
Săgeată vreau să fiu să spintec
nemărginirea,
Să nu mai văd în preajmă decît cer,
de-asupra cer,
Și cer sub mine
Și-aprins în valuri de lumină
Să joc
Străfulgerat de-avînturi nemaipomenite
Ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,
Să nu cîrtească :
«Sunt rob în temniță !»“

Aceste rapsodii orfice, dionysiace continuă prin Blaga filoanele unei mari arte ce s-a îngemănat în veac cu poezia europeană neoromantică și expresionistă.

Pan, zeul naturii, deși bătrîn și orb cu „pleoape de cremene“ zîmbește cînd aude apropierea mieilor și zvon de primăvară. În amurgul vieții cel ce-a „stăpînit cîndva un cer de stele“ și lumilor le cîntă din nai moare trist de vremelnicia religiei naturii năpădite de invazia cultului lui Crist.

Dispariția cultului naturii însemna pentru Lucian Blaga înstrăinarea omului de matca originară, căreia regele muzelor, Orfeu, i-a închinat imnuri minunate. Imnuri pe care apoi Musaios le-a lăsat drept moștenire tracilor și elenilor spre dreapta cinstire a lui Orfeu și pentru inițierea lor în tainele misterelor și ale profeților în scopul purificării prin sacrificiu, prin dragoste și creație. În această lumină, misterele celebrate la Eleusis și imnurile închinate zeiței Demetra sînt de origine orfică. (Cf. *Papyrus Berolinensis* în *Fragmente der Griechischen Historikers*, Ed. Jacoby).

Tot lui Orfeu îi atribuie legenda faptul că a dezvăluit muritorilor misterele sacre atunci cînd le-a spus că Dike, zeița Dreptății are sub privirea ei toate cele omenești. Tot în acest spirit apare și destăinuirea zeiței Demetra : „Sînt Demeter, aducătoarea anotimpurilor, cea cu daruri strălucite. Ce zeu ceresc ori care dintre oamenii

muritori au răpit-o pe Persefona și i-au amăgit cugetul ?"

Înzestrați cu pasiuni ca și oamenii, zeii Pantheonului trac ori ai Olimpului grec au fost plămădiți într-un climat de viață generat de condiții asemănătoare în arealul balcanic.

Oricîte discuții aprige s-ar mai purta de acum înainte, faptul că Orfeu a creat o teogonie este incontestabil. În *Argonauticele* lui Apollonios din Rhodos (sec. III î.e.n.) apar astfel, în plină epocă clasică, mărturii cu privire la teogonia orfică, în care Orfeu cînta geneza lumii și a zeilor :

„... și prinzînd Orfeu cu mîna stîngă cithara, încercă să înalțe un cîntec. Porni să cînte felul cum pămîntul, cerul, ba chiar și marea odinioară îmbinate laolaltă într-o unică formă, au fost despărțite de nimicitoarea vrajbă, fiecare de-o parte și de alta ; apoi, felul cum astrele, luna, precum și cărările soarelui își capătă semn singur, pentru totdeauna în văzduh ; cum s-au ivit munții și cum au luat naștere rîurile susurînd sub chemările nimfelor și cum s-au ivit toate cîte șerpuie. A mai cîntat și felul cum la început Ophion precum și Eurynome oceanida au stăpînit creștetul înzăpezit al Olimpului ; și cum prin violență și forța brațelor, unul a trebuit să facă loc lui Cronos, cealaltă Rheei, căzînd amîndoi în valurile oceanului ; iar aceștia din urmă au domnit asupra fericiților zei titani atîta vreme într-o peșteră a muntelui Dikte, în timp ce Ciclopii, fiii pămîntului, încă nu-l înarmaseră cu fulgerul, tunetul și trăsnetul ; căci acestea dau faima lui Zeus." (1494[72])[6]

E firesc deci ca într-o epocă tîrzie cînd Olimpul grec asimilase o mare parte din zeitățile tracilor să nu mai apară în legendele contemporane decît elementele fundamentale ale teogoniei orfice, acelea care nu sînt împrumutate de la Hesiod, Ferekyde și Empedocle, cum crede A. Boulanger în opera sa *Orphée*.[7]

---

[6] *Fragmentele presocraticilor*, *op. cit.*, p. 42.

[7] A. Boulanger, *Orphée*, Paris, 1925, p. 55.

În ciuda prestigiului imens pe care și l-a făurit mitologia greacă, Pantheonul trac rămîne așadar ca o zestre de mituri, legende și tradiții, ca un izvor nesecat ce stă, în parte, la obîrșia mitologiei balcanice.

Născut sub pecetea tainei, Pantheonul trac și-a păstrat peste negura veacurilor trăinicia, înfățișîndu-se azi omenirii în toată splendoarea sa nepieritoare ca și sufletul celor ce l-au făurit.



IV. DANSURILE DIONYSIACE LA ROMÂNI

Ca şi cultul soarelui din care s-au zămislit, dansurile româneşti, prin tot ceea ce au ele mai original, reprezintă mărturii ale practicilor dionysiace oficiate de strămoşii noştri, aşa cum vom încerca să demonstrăm în continuare.

Jocurile cu care îşi însoţeau tracii şi daco-geţii petrecerile lor cu caracter de ritual pot fi considerate secvenţe din ceremonialul grandios închinat zeului Dionysos, simbolul vieţii înnoitoare, al veseliei, dansului şi ospăţului ce-i purtau numele. Aceste ceremonii care se desfăşurau „sub puterea vinului" erau urmate de procesiuni pline de frenezie şi exuberanţă.[1]

Oare nu ca o mărturie a acestui alai vesel ce a uimit încă de atunci omenirea au rămas în folclorul românesc dansurile populare ?

Originea tracică a lui Orfeu şi Dionysos constituie o mărturie de preţ în demonstrarea caracterului dionysiac al unor jocuri populare româneşti. În acest sens reamintim faptul că ceremoniile închinate lui Dionysos au fost străine mult timp grecilor şi numai după ce cultul acestui mesager universal al vieţii, dar şi al morţii trecătoare (să nu uităm încrederea în nemurire a dacilor alimentată de filosofia orfică) primeşte drept de cetate prin Pisistratos ; dionysiile devin sărbători oficiale ce cuprind prin forţa lor molipsitoare viaţa podgorenilor Atticei şi apoi a cetăţenilor Atenei.

„În fiecare din aceste serbări, momentul principal pare să fi fost reprezentat de o procesiune a obştii întregi. Pe parcursul ei, frenezia colectivă se exteriorizează în cîntece şi dansuri executate de participanţi, în rîndul că-

---

[1] Cf. Mihai Gramatopol, *Moira, Mythos, Drama*, Bucureşti, Editura pentru literatură, p. 182.

rora un număr restrîns închipuie sileni și satyri — făpturi pe jumătate umane, pe jumătate animale, asociate de legendă cu întîmplările zeului în cursul peregrinărilor lui pămîntești".[2]

Jean Defradas sublinia că în aceste petreceri rituale țărănești la origine, fecunditatea omului era cinstită la fel cu cea a gliei[3].

Dincolo de mulțimea lui de interpretări, cultul dionysiac, plin de revărsări de bucurie, de gesturi frenetice care exaltau simțurile, în fața naturii trezite la viață după somnul din timpul iernii, personifica prin eternul cuplu bărbat-femeie ceea ce simboliza la scara universului fertilizarea naturii de către zeul vegetației. În această comuniune a omului cu natura ce l-a generat găsim germenii dorinței de a înfrunta destinul prin trăirea clipei ce părea eternă. Această sete de absolut va naște dorința omului de a înfrunta vremelnicia. De aici va izvorî „pasiunea lui irațională" [4] ce domină tragedia ; prin această breșă supremația lui Apollo ia sfîrșit, divinul, seninătatea olimpiană făcînd loc fără voia lor orfismului și dionysiacului ca expresii ale misterului ce învăluie sufletul omenesc. Dacă în arta greacă (în poezie și sculptură) apollinicul își va păstra pecetea, muzica și filosofia vor sluji spiritul orfic. Această ruptură constituie o mărturie a ceea ce nu a putut fi asimilat complet de marea forță integratoare a spiritului grec.

Oficializate, *dionisiile cîmpenești* pătrund în viața cetății începînd din secolul al V-lea î.e.n. și vor purta de acum înainte denumirea de *marile dionisii,* care erau sărbători rituale ale primăverii. Ele începeau cu o procesiune somptuoasă, de mari proporții, la care participau toți cetățenii, indiferent de starea lor socială. „Principala manifestare a marilor dionisii o formau concursurile lirice și dramatice. Acestea durau 6 zile și cuprindeau 3 părți distincte : proagon-ul (procesiuni, sacrificii, anunțarea pieselor, prezentarea poeților și actorilor), *komos-ul* (ban-

---

[2] D. M. Pippidi, *Studiu introductiv și comentarii* la *Tragicii greci,* București, E.S.P.L.A., 1958, p. 7.

[3] Jean Defradas, *Literatura elină,* traducere de Ileana Vulpescu, București, Editura Tineretului, 1968.

[4] Cf. Wadyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* I, București, Editura Meridiane, 1978, p. 38—39.

chet însoțit de dansuri, cîntece și mascarade), concursurile dramatice propriu-zise".[5] Din *komos*, din petrecerile rituale însoțite de muzica lui Orfeu și închinate lui Dionysos s-au născut — după opinia noastră — dansurile populare, ce s-au perpetuat pînă în zilele noastre : *Călușarii* și *Ciuleandra*. Aceste dansuri poartă în iureșul lor ceva din poezia originară a mitologiei ce le-a făurit. Farmecul pe care aceste dansuri îl exercită și acum asupra noastră este o expresie a resorturilor intime ce guvernează arta, resorturi surprinse magistral de Karl Marx în celebra sa teză : „În artă este știut că anumite epoci de înflorire nu au nici un raport cu dezvoltarea generală a societății, deci nici cu a bazei materiale, cu alte cuvinte a scheletului organizării sale"[6]. Această dezvoltare inegală a anumitor forme ale artei și perpetuarea lor dincolo de condițiile care le-au generat constituie *inefabilul* și autonomia ei relativă pe care și-a cîștigat-o în cursul istoriei.

Progresul artei europene, despre care Nietzsche scria că „depinde de dualitatea apollinicului și dionysiacului, la fel cum generația depinde de dualitatea sexelor în lupta lor continuă și în conciliere periodică"[7], ne trimite la focul veșnic viu al Universului ce generează — după opinia lui Heraclit din Efes — *armonia contrariilor*. Logosul, ca și muzica lui Orfeu, devin componente ale poeziei și dansului, iar dansul devine întrupare frenetică a sufletului omenesc. Această voluptuoasă uitare de sine, această contopire cu dansul purificator, ca și muzica ce-l însoțea în prag de primăvară semnifică nu numai o descătușare a omului de vitregia naturii, de iarna ce i-a amorțit simțurile, dar și o eliberare de sub tirania semenului. Înaintea tuturor religiilor, cultul lui Dionysos proclamă egalitatea tuturor oamenilor născuți de aceeași mamă — natura generoasă. Nietzsche, ca într-o adevărată odă a bucuriei avea să exclame triumfător : „Cîn-

---

[5] Cf. Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura enciclopedică română, 1973, p. 16.

[6] K. Marx, Introducere la *Contribuții la critica economiei politice*, în *Opere alese*, vol. II, București, Editura politică, 1967, p. 175.

[7] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der griechischen Tragödie*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1922.

tînd și dănțuind omul se exteriorizează ca membru al unei comunități mai înalte dansînd în zbor". Oare ce altceva semnifică jocul călușarilor? Este aici ceva din zborul de „Pasăre măiastră" al operei lui Brâncuși, dar și din *revolta fondului nostru nelatin,* după expresia lui Blaga, cel ce avea să exprime ca nimeni altul, în *Poemele luminii,* zămislite din cultul soarelui ca și orfismul, vraja și setea dionysiacă de viață în *Vreau să joc!*

Datorită acestei dorințe de descătușare a omului, ca și aspirației de eliberare din temnița inechității sociale, omul va încerca să evadeze din real prin joc cu iluzia altei vieți, visată și dorită. Asta devine, astfel, o modalitate de afirmare a personalității umane.

Prin funcția sa arhetipală, arta va conserva în arealul românesc, prin dans și muzică, originalitatea unui ceremonial străvechi rămas nouă în forma unor secvențe de spectacole fascinante.

Dincolo de caracterul de virtuozitate și spectacol unic pe care-l reprezintă dansurile dionysiace moștenite de români, dincolo de retușurile suferite de-a lungul vremurilor, se distinge, la o cercetare atentă, *monotipia unor ritualuri străvechi* ce au dăinuit pînă în zilele noastre, prin ceea ce au mai viguros. Aceste secvențe, pe care noi le cunoaștem pînă acum, reminiscențe dintr-un ceremonial grandios, sînt *Călușarii* și *Ciuleandra.*

Urme ale scenariilor inițiatice în grupările tinerești, specifice societăților rurale din România și Europa Orientală sînt, la noi, *Călușarii.*

Călușarii, după cum se știe, s-au suprapus cu una din cele mai mari sărbători tradiționale a poporului nostru: *Rusaliile.*

Ca și ceremoniile dionysiace, *Rusaliile* puneau în mișcare întreaga obște a satului. Femeile, urmînd credința strămoșilor cu privire la nemurirea sufletului, pregăteau pomenirea morților, pornind de la convingerea că amintirea lor mereu vie în memoria celor care i-au cunoscut constituie o verigă a existenței noastre veșnice. Bărbații, ca și confreriile daco-geților de pe timpuri organizau *Călușul* în taină, la loc ferit, în mijlocul naturii renăscute primăvara, în decorul căreia se făcea *legămîntul.*

Cu privire la această sărbătoare tradițională, străveche, interesante constatări a făcut etnologul A. Schullerus, studiind asociațiile, „Frățiile" din Transilvania: „Pe

pămîntul transilvan sînt cunoscuţi *junii,* călăreţii aleşi din tineretul român din Braşov, precum şi dansul *căluşarii,* de asemenea exercitat de asociaţii de flăcăi, care se supun unei anumite consacrări, în anumite zile sfinte, şi la origini avea sensul unei practici religioase pentru purificarea de boli şi de acţiuni asemănătoare ale spiritelor rele, precum şi vechile dansuri ale Salilor din Roma."[8] Deci, dansurile, jocurile ce s-au transmis la noi la sărbătoarea *Rusaliilor.*

O proiecţie în contemporaneitate a farselor ce însoţeau alaiul dionysiac, mai ales a *komos-ului,* partea semnificativă a acestui ceremonial o reprezintă *Jocul războiului* ce face parte din repertoriul căluşarilor din Vlaşca. În acest joc burlesc, în această mascaradă apare un popă încins cu o funie de tei şi mînjit pe faţă cu negru şi roşu, avînd uneori pe cap şi coarne de drac şi anteriu negru. Personajul este grotesc azi, dar el are o origine străveche ale cărei sensuri nu mai sînt înţelese de noi în sensul originar, simbolic, ci burlesc.

Dimitrie Cantemir descrie astfel jocul *Căluşarilor*: „Pe lîngă aceste feluri de jocuri care se fac la sărbători, este un altul în bună măsură magic, care trebuie să fie alcătuit dintr-un număr nepereche de jucători: şapte, nouă sau unsprezece. Aceştia se numesc *căluşari* şi se adună o dată pe an îmbrăcaţi în haine femeieşti, poartă pe cap o cunună împletită din frunze de pelin şi smălţată cu fel de fel de flori, îşi prefac glasul ca femeile, ca să nu poată fi recunoscuţi şi-şi acoperă faţa cu o pînză albă. În mînă poartă toţi săbii goale cu care ar străpunge pe loc pe orice om din mulţime care ar îndrăzni să le smulgă acoperămîntul feţei. Acest drept li l-a dat un străvechi obicei şi în aşa măsură încît pentru asta nici nu pot fi traşi în judecată pentru moarte de om. Conducătorul jocului se numeşte stareţ, al doilea jucător se numeşte primicer şi rostul lui este să întrebe pe stareţ ce fel de jocuri vrea să se execute şi să le indice într-ascuns tovarăşilor lui, ca mulţimea să nu audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au mai mult de o sută de ritmuri şi jocuri pe măsura acestora,

[8] Ovidiu Papadima, *Adolf Schullerus şi folclorul românesc* în *Literatura populară română,* Bucureşti, E.P.L., p. 534.

unele atît de măiestrite, încît cei care joacă par că nu ating pămîntul, ci zboară în aer. Astfel timp de zece zile [...] nu-și găsesc pic de odihnă, ci străbat jucînd și alergînd toate orașele și satele. În vremea asta nu dorm niciodată decît sub acoperămîntul unei biserici și sînt încredințați că, dacă ar dormi în altă parte, ar fi pe dată loviți de iele, pe care ei le numesc frumoasele. Apoi, dacă o ceată de călușari se întîlnește cu alta pe drum, amîndouă trebuie să se ia la luptă, învinșii dau drum liber învingătorilor, și, după ce se încheie învoielile de pace, sînt datori ca timp de nouă ani să se recunoască mai prejos decît cealaltă ceată. Într-o astfel de luptă, dacă cineva a fost ucis, nu se face nici o judecată și nici nu se cercetează de judecător cine a fost acela. Cel care a fost primit odată într-o astfel de ceată e dator să se țină de ea an de an, timp de nouă ani ; iar dacă o părăsește, ei zic că este muncit de duhuri rele și că e chinuit de frumoase. Mulțimea superstițioasă crede că ei au puterea de a izgoni bolile cronice, iar vindecarea se face astfel : după ce bolnavul s-a așternut la pămînt, aceia încep săriturile lor, și, la un anumit loc al cîntecului, calcă unul după altul, de la cap pînă la picioare pe cel culcat, în sfîrșit îi suflă la ureche cîteva cuvinte anume ticluite și poruncesc bolii să iasă." [9]

Deci, *taina asocierii* și *legămîntul* se fac sub ocrotirea lui Dionysos și Zamolxis. În afară de aceste două elemente ale ceremonialului originar mai adăugăm faptul că totul decurgea în cel mai deplin *mister*. Simbolul acestui mister, al acestui *legămînt tainic* pare a fi Mutul (de aceea el poartă mască — semnul *asociației*). Vătaful reprezintă forța de constrîngere pentru respectarea întocmai a jurămîntului. În Comana, Vlașca și, de fapt, peste tot, călușarii nu au voie să iasă din cuvîntul Vătafului și să aibă legături cu alții. Regula păstrării legămîntului în fața conducătorului e evidentă. De acum ei sînt o asociație sacră-tabú despărțită prin legămînt de restul lumii, avînd convingerea că au ieșit din rîndul ei, din rîndul muritorilor, de unde și crezul lor că pot înfăptui minuni. De fapt, condiția primordială a înrolării flăcăilor în a-

[9] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere după originalul latin de Gh. Guțu, București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 315.

ceastă ceată este să lase senzația că plutesc în aer, că s-au desprins de vremelnicia pămîntului.

Dintre atributele Mutului mai amintim faptul că la Mihăilești de Vlașca numai el îi poate dezlega pe călușari și le poate indica momentul cînd au voie să vorbească ; deci, el apără cu strictețe tainele asociației. Mutul ține evidența Călușarilor după fiecare joc, iar Vătaful verifică dacă sînt teferi (în Muscel).

Scenele burlești, „greșelile" Mutului pot fi socotite semne și curse de inițiere în tainele vieții. O astfel de scenă caracteristică — la origini o cursă cu obstacole — în jocurile militare de inițiere, este Podul, spectacol frecvent la *Călușul* din Olt. „Călușarii pun bețele jos ; toți se fac Pod ; vătaful trece peste ei. Mutul vrea să treacă și el, da cînd să treacă un călușar fuge cu el sau îl lasă și cade. Scena se repetă."[10] Mutul îl bate la tălpi pe cel care a greșit (Boureni, pe Olt). Deci, jocul e, la origini, de inițiere în exercițiile asociației războinice.

Mai tîrziu, în Banat, Vătaful se numește Voievod, în fața căruia Călușarii depun pe sabia sa încrucișată cu a Ceaușului *jurămîntul ascultării.*

După jurămînt și înfrățire — care le dă convingerea că astfel sînt feriți de orice primejdie, Călușarii acționează după normele și regulile de conduită similare celor ale confreriilor războinice : „De acum înainte trebuie să fie cel puțin cîte doi, ziua și noaptea. Cînd trec vreo punte se rotesc pe călcîi ca să vadă dacă nu-i urmărește cineva."[11]

După opinia lui Sulzer, care crede că acest „joc și dans în același timp" *(es ist aber Spiel und Tanz zugleich)* ar fi o rămășiță a Colisaliilor vechilor romani, ce erau jucate în *Coliseum,* vătaful este sinonim cu acel Vates[12], conducătorul corporației, asociației cu caracter inițiatic.

---

[10] Horia Barbu Oprișan, *Călușarii,* București, E.P.L., 1969, p. 121.

[11] Sofronie Liuba, *Jocuri sau dansuri poporale,* în „Tinerimea română", Seria nouă, vol. I, București, 1899.

[12] J. F. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens,* Wien, 1872, t. II, p. 405—412.

Semnul de recunoaştere a acestui joc, războinic la origini, este ciocnitul bîtelor, ca semn de recunoaştere între cei ce alcătuiesc grupul Căluşarilor [13].

În zilele noastre, la Tufeni şi Urluieni de Olt copiii încep de la vîrsta de 6 ani să înveţe căluşul. Iniţiere dură, spartană.

O altă regulă a acestui joc este aceea că nu are itinerariu fixat, în Muscel, de pildă. „Mutul căluşarilor nu se ţine de ei, dar treaba lui este mare, căci trebuie să facă tot felul de comedii numai ca să abată ochii răi de la jucători." [14]

Jurămîntul este bazat pe legea frăţiei şi a dorinţei de a învinge cu orice preţ: „Jurăm că nu se va lăsa nimeni, pînă la sfîrşit." Aşa jurau Căluşarii din Frumoasa — Teleorman, mestecînd pelin dat de vătaf, cu credinţa că acesta, ca şi busuiocul, usturoiul, sînzienele şi leuşteanul sînt leacuri pentru friguri şi alte boli. (Oare aceste plante nu fac parte din *farmaconul trac?)*.

Fiind un joc aflat sub zodia soarelui dătător de viaţă, formaţia Căluşului este *roata, cercul, simbolul soarelui*. Dar cercul este şi simbolul perfecţiunii, ca şi sfera, pe care o generează şi de aceea în centrul său se află *steagul* — simbol al puterii ca şi *ciocul* de pasăre, de barză (la „Turca"), relicvă misterioasă, descoperită de Horia Barbu Oprişan numai în Olt şi Dolj, acolo unde Căluşul e pe primul loc prin arta şi virtuozitatea sa, de unde faima internaţională a *Căluşului* oltenesc, care a uimit lumea.

Ca şi toiagul preotului, ca şi bîta şefului militar, *ciocul,* făcut din piele de iepure e semnul puterii, devenit tabú din *totem,* ca şi *semnul lupului,* întrupat în stindardul de luptă al dacilor. Albul este semn al soarelui şi contrastează cu negrul costumaţiei şi chiar cu roşul, culoarea soarelui aprins pînă la delir, ca şi la dansurile orfice. Ciocul apare îmbălsămat cu buruieni de leac (pelin) la Bîrca şi Segarcea de Dolj şi despre el nu se vorbeşte, tăcerea fiind atributul tainei orfice. Îngroparea lui se face pe ascuns numai de către Vătaf, pentru a nu-i cunoaşte nimeni structura pămîntească şi a-şi păstra astfel misterul cu care este învăluit orice *tabú*. Tot aici apare

---

[13] Damaschin T. Bojincă, *Anticele romanilor*, Buda, 1832.

[14] Cf. Horia Barbu Oprişan, *op. cit.*, p. 44.

în ritualul Călușarilor și vrăjitoarea care le urează *să fie fără frică*. Ca semn al frăției, ei împart egal tot ceea ce au primit în dar.

Frigul, pe care cei cu încredere în Călușari cred că aceștia îl pot înlătura din boli, mai ales din friguri, unde alternează cu febra, este corespondentul întunericului, dușmanul de moarte al luminii, antiteza binefacerii solare...

Că la origini dansul, jocul, a avut o structură unică din care s-au diversificat proiecțiile sale contemporane, ne-o dovedește una din cele mai impresionante hore de tip călușăresc, *Joiana de la Pădurețul — Olt*, zona arhetipală a Călușului — horă călușărească despre care coregrafii afirmă că ar fi un prototip din care au derivat toate celelalte variante ale ei.

Și să nu uităm că toate aceste variante păstrează ca însemne specifice ale acestui joc *măciuca* și *stindardul*, măciuca fiind arma prin excelență a țăranilor și păstorilor : „Astfel ea a rămas arma țăranilor români de-a lungul întregului Ev Mediu și pînă în timpurile moderne și mai este încă arma specifică în jocurile tinerilor (călușarii) în care subzistă mereu amintirea confreriilor inițiale.“ [15]

Separarea Călușarilor de restul lumii prin legămîntul care le cere să fie curați, neîntinați și uniți, semnifică, într-un fel, funcția fecundității pe care o simbolizează Dionysos ; interdicția reprezintă la scară redusă ceea ce se petrece cu natura în timpul lung al iernii cînd „adormită nu putea da roade decît primăvara cînd zeul vegetației o trezea la o nouă viață...

Alaiul ciudat al Călușarilor, ca și rolul burlesc al Mutului amintesc de practicile inițiale ale acestui cult, care sînt, în fond, expresia unei concepții magice la mare cinste în antichitate [...] în ceremoniile religioase, la Eleusis, de pildă. Religia păstra numeroase urme din ceremoniile primitive de hierogamie, în care preotul și preoteasa mimau împerecherea zeului și a zeiței fecundității, acest gest fiind destinat să transmită ogoarelor, în chip magic, fecunditatea. [16] Este ceea ce semnala, cu mult

---

[15] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 28.

[16] Jean Defradas, *op. cit.*, p. 105—106.

C-da 18 coala 4



înainte, James George Frazer în capitolul intitulat *Influenţa sexelor asupra vegetaţiei,* în opera sa magistrală *Creanga de aur.* [17]

Strigăturile caracteristice *komos*-ului, în care vorba spusă pe şleau, inectiva sarcastică la adresa colectivităţii sînt permise, constituie fondul originar al petrecerii, al ceremoniei dionysiace la care participau bărbaţi şi femei închipuind satiri şi bacante.[18] Aceste ceremonii s-au sublimat într-un spectacol în care locul delirului l-a luat virtuozitatea artistică. Toate aceste dovezi confirmă ipoteza cu privire la originea traco-getică a acestui joc, ipoteză pe care a emis-o Th. Speranţia [19] şi care a trecut aproape neobservată în faţa valului de supoziţii cu privire la obîrşia română a acestui dans fascinant.

Un alt cercetător român, Romulus Vuia stabileşte caracterul mitic al Căluşarilor, asociindu-l firesc cu cultul soarelui, pe de o parte, şi cu forţa zînelor, pe de altă parte. *Zînele, Ielele* apar ca personificări în mitologia noastră a zeiţei vînătorii, Diana. Diana Sancta ar fi devenit Sînziana (San(cta)). Cei stăpîniţi de Diana (zîna) sînt *dianaticii* („zănaticii", nebunii, cei cu mintea rătăcită) [20], de unde credinţa că *Zînele* nu trebuie chemate pe nume ca un tabú. Eufemistic acestea sînt numite *Ielele,* singurul pronume personal din limba română articulat şi scris, prin iotacizare cu majusculă : ele>*Iele.*

Romulus Vuia consideră obiceiul misterios al *Căluşarilor* ca o reprezentare a *Ielelor* şi crede (ca şi Xenofon), că la origini a fost un dans cu arme al cărui scop era de a alunga pe demonii păgubitori ai sănătăţii omului. [21] Cu alte cuvinte, dansul este un obicei magic cu rol vindecător. Vuia a cercetat obiceiul, ca şi cercetătorii Risznic G. A. Küppers, cel ce a mers pe urmele lui Risznic şi Tihomir Georgevici, care au studiat acest dans în Peninsula Balcanică, unde jocul se numeşte *Rusalki dru-*

---

[17] James George Frazer, *Creanga de aur,* Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 5—13.

[18] Cf. Ion Zamfirescu, *op. cit.,* p. 11.

[19] Th. Speranţia, *Mioriţa şi căluşarii,* Bucureşti, 1914.

[20] V. Pârvan, *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-roman,* apud Mircea Eliade, *op. cit.,* p. 79—80.

[21] Romulus Vuia, *Originea jocului de Căluşari,* în *Dacoromania,* II, 1921—1922, p. 205 şi urm.

zimi, sau *Rusalci* (în nordul Bulgariei). Dansatorii umblă în săptămîna dinaintea Rusaliilor în frunte cu un Vătaf care poartă steagul. Numărul lor este fără soț și poartă pe cap cununi de plante tămăduitoare, iar la picioare clopoței. Ei joacă și un joc pentru evocarea fertilității și altul numit *Floricica*, pentru vindecarea celor bolnavi de *Iele*. „Căderea Rusaliilor" este un fenomen care a fost studiat de Tihomir Georgevici pe Valea Timocului și se numește așa fiindcă femeile din satul Dubrovka cad într-un somn hipnotic timp de trei zile, cît durează sărbătoarea Rusaliilor. Ele sînt trezite de cîntecul „cărăbușului".[22] În duminica Rusaliilor femeile încep să leșine cam pe la nouă dimineața și continuă așa pînă la căderea nopții. Se spune că se întîmplă asta și copiilor și femeilor bătrîne. Înainte de a leșina, o femeie începe să tremure, se culcă la pămînt și începe să se agite și să se lovească cu mîinile peste tot pe unde poate ajunge. Atunci sosește „cărăbușul". Doi bărbați se apropie de ea și trei femei care se numesc „regine" (este vorba de „cărăbușul femelă"). „Regii-cărăbuși" țin în mînă o sabie goală și încep să danseze : unii dansează, „cărăbușii" cîntă din instrumente. Dansează în jurul femeii leșinate, cîntînd :

„Hop, hop, hop, așa, așa, așa
Și-nc-o dată tot așa."

În acest răstimp, adică timp de 5 minute, un lăutar cîntă din cimpoi. Apoi, cel care conduce dansul ia femeia de subsuori, traversează cu ea un rîu, oprindu-se de trei ori și cîntînd aceeași strofă ca la început. În timp ce ceilalți dansează, conducătorul dansului ia un pic de apă din rîu, un pic de pelin și un pic de usturoi, le amestecă în gură și le aruncă în gura și pe fața bolnavei.

În timpul dansului conducătorul face un semn asupra bolnavei. Apoi îi dă un pic de apă pe vîrful cuțitului de două ori, apoi o spală și o așază unde căzuse. Ea se scoală singură și începe să danseze ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat.[23]

---

[22] Tihomir Georgevici, *Printre românii noștri, Note de călătorie*, **traducere de C. Constante** *(Românii din Timoc)*, vol. III, București, Societatea Română de statistică, 1943, p. 25—147.

[23] *Idem, op. cit.*, p. 97.

În obiceiul „Căderii Rusaliilor" vedem că sînt păstrate secvențe din ceremonialurile dionysiace cînd, sub influența dansului, a muzicii, a vinului și a dragostei, femeile cădeau epuizate și erau readuse în vîrtejul jocului prin asemenea practici, în care semnul crucii este un element introdus tîrziu de creștinism. Obiceiul de a-i da pe vîrful cuțitului celui bolnav un pic de lichid să bea este străvechi și are menirea de a-l face pe cel bolnav neînfricat. Haiducii și chiar tîlharii grupați în cete aveau obiceiul de a-i iniția pe cei noi ștergîndu-le cuțitul plin de sîngele primului om omorît, pe buze. Acesta era „botezul sîngelui", păstrat destul de mult timp în legendarul codru al Vlăsiei.

„Căderea Rusaliilor" s-a păstrat într-un fel și în Teleorman, la Nanov, unde Horia Barbu Oprișan l-a surprins astfel : „Femeile care nu au păzit anumite practici legate de Rusalii și de Căluș cad bolnave. Se zice că sînt luate de căluși. Boala aceasta nu se poate lecui decît de călușari. Ei sar *mutește* peste ea, cu clopoțeii de la picioare astupați ca să nu se audă... nu joacă, ci numai sar. După ce au sărit, pleacă. Femeia poate să doarmă mai departe." [24] Ce anume practici legate de Căluș trebuie să păzească femeile ? Jurămîntul Călușarilor din Mihai Bravu, Vlașca, ne dă răspunsul : „Ne legăm să fim uniți, să sărim unul peste altul, să ne ajutăm, să nu ne rupem de Căluș, să nu dosim banii și să nu ne atingem de femeie cît sîntem în Căluș !". Deci, în afară de comuniune, de într-ajutorare necondiționată, de încrederea în asociație și împărțirea egală a bunurilor cîștigate, Călușarii jură, ca un legămînt al feciorie, să nu se atingă de femeie. Cine încălca regula era alungat, iar femeile cuprinse de duhuri necurate. Abținerea în fața „păcatului" era probabil suprema încercare, proba de foc a rezistenței membrilor asociației porniți pe drumul vieții. Tămăduirea le venea tot de la Călușari, dans magic, erotic, războinic, dar și tămăduitor, fiindcă poporul era încredințat că ei, dansatorii, au puteri tămăduitoare dacă joacă peste cei loviți de Iele, de Zîne cum li se spune celor ce sucesc mințile fecioarelor, femeilor, feciorilor și bărbaților ce nu respectau regulile inițierii în dragoste și în viață.

---

[24] Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 114—115.

Zînele, nouă la număr, nu apar niciodată cu adevăratele lor nume în dans, poporul avînd credința că trebuie să vorbească eufemistic de ele, denumindu-le astfel : Ielele, Dînsele, Iutele, Șoimanele, Maestrele, Crăițele, închinîndu-le în cadrul *Călușului* unele jocuri cu aceste nume : *Jocul Maestrelor* — pe Tîrnave, *Crăițele* — în Vlașca, *Iutele* în Olt și, ca un corolar simbolic, în Nanov-Vlașca, alături de *Crăițe* se joacă și *Roata* ce semnifică faptul că la origini dansul era închinat soarelui.

Ulysse de Marsillac arăta că admiterea în asociația *Călușarilor* se făcea în timpul cînd el a vizitat Țara Românească, după trei ani de încercări. [25]

Demn de remarcat este și faptul că după legarea steagului și depunerea jurămîntului, Călușarii se despărțeau după deviza : „Mergi unde vezi cu ochii și nu te uita înapoi". Ei nu părăseau echipa cîțiva ani, fiind uniți cu ea o dată cu legarea steagului și prin depunerea jurămîntului. „Spargerea *Călușului,* ca și înființarea sa, se făceau la loc ferit, joia în asfințit, pe malul apei, unde tăiau steagul și fiecare arunca în apă partea lui" (la Mihai Bravu de Vlașca) [26].

Ceea ce a rămas în spectacolul *Călușarilor* noștri este, în primul rînd, fascinația jocului, dexteritatea sa uimitoare, care însă l-au îndepărtat de origini.

Stătuta, Sărita și *Ciocana* sînt dansuri terapeutice, cu semnificații magice, cum arăta Dimitrie Cantemir în prima mărturie pe care ne-o lasă despre acest dans, *Călușul,* din care au derivat cele de mai sus.

Funcția tămăduitoare orfică a cetei de *Călușari* s-a îngemănat cu cea războinică dionysiacă.

Un cercetător străin remarcă faptul că Vătaful îi alegea ca jucători numai pe cei cu calități excepționale.

Damaschin Bojincă ne-a lăsat o descriere științifică a *Călușarilor* din Ardeal. În această zonă, acolo unde și astăzi avem mărturia cultului închinat Soarelui, prin *Soarele* de andezit de la Sarmisegetuza, „călușul era la mare cinste în regiunea inferioară a Tîrnavelor, în regiu-

---

[25] Ulysse de Marsillac, *Guide de voyage en Bucarest*, Bucarest, 1877.

[26] Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 114—115.

nea centrală și superioară a Mureșului, pe Cîmpia Turzii și a Clujului și într-o măsură pe Săcaș". [27]

Dincolo de elementele eterogene suprapuse în epoci apropiate nouă (arvuna dată Vătafului, ruga și jertfa închinate Irodesei) este demn de remarcat caracterul inițiatic-ezoteric al acestui joc : după formare, ceata pleacă la *nouă hotare,* călușarii luînd cu ei apă de la *nouă izvoare* și la confluența a *trei hotare* avea loc ceremonia legatului : Vătaful lega pe fiecare pe rînd peste fluierul piciorului sub genunchi cu două curele pe care erau înșirați zurgălăi. De asemenea, lega fiecăruia peste brațe, mai sus de cot cîte două rînduri de panglici. La terminarea ceremoniei legatului, arată Damaschin Bojincă, feciorii se făceau *roată,* rugau Irodeasa, patroana Călușarilor, să-i ajute. Vătaful îi stropea cu apă din cele nouă izvoare și le poruncea să ridice bîtele cu capul subțire în sus. Le ciocneau de trei ori, uitîndu-se mai întîi spre apus, și apoi spre răsărit.

După împlinirea acestui ritual și după inițierea în tainele asociației, Vătaful le ordona ca, fără să cuteze a se uita înapoi, fiecare să plece la el acasă unde, dezlegîndu-i, le zicea că precum i-a legat, așa trebuie să rămînă legați între sine, la bine și la rău că numai el are puterea să-i dezlege de îndatoririle luate. De asemenea, le mai amintea că de cîte ori vor începe să joace, să ciocnească bîtele pentru a se încredința că toți care intră în joc sînt călușari. La masă, primul pahar cu băutură era închinat ca jertfă patroanei *Călușarilor.*

Sînt aici, cu tot stratul biblic din care provine ca patroană Irodeasa, o serie de mărturii, ca într-o mină cu filoane bogate, ce atestă și mai mult caracterul străvechi și complex al *Călușarilor :*

1. Stropitul cu apă luată din cele nouă izvoare e un obicei străvechi (Geții, înainte de a pleca la luptă își stropeau fețele cu apă luată din Dunaris) ;

2. Ridicarea bîtelor amintește de obiceiul getic al ridicării sulițelor spre soare ;

3. Semnul tainic al ciocnirii bîtelor pecetluia jurămîntul, după ce jucătorii se convingeau că de la apus, acolo unde doarme „Zeul luminii" — soarele — nu-i paște nici o primejdie ;

---

[27] Damaschin Bojincă, *op. cit.*

4. Interdicția de a se uita înapoi era urmarea unei experiențe tragice, prin care Orfeu a încălcat pactul încheiat în Infern, nefiind în stare să-și înfrîngă dorința de a-și vedea iubita decît după ce va ajunge în lumea noastră și astfel în urma lui a rămas numai străfulgerarea de-o clipă, umbra celei care i-a fost soție — Euridice ;

5. Ruga de la începutul fiecărui joc nu e altceva decît invocarea zeilor înaintea fiecărei lupte, cînd membrii confreriei își ciocneau armele pentru a se recunoaște între ei și a se convinge că sînt numai ei ;

6. Îmbierea cu mîncare și băutură amintește de *Banchetul orficilor* în care primul pahar cu vin era oferit ca jertfă și prinos de recunoștință zeilor și apoi celor morți, ce sălășluiau, după credința lor, în împărăția celor nemuritori. Vinul era astfel un element bahic ce crea comuniunea de taină a banchetului.

În acest ritual Mutul semnifică simbolul tăcerii orfice, ca apărătoare a tainelor celor inițiați.

Ion Heliade Rădulescu, care nu a fost străin de confreriile secrete ce au luptat pentru idealurile revoluției de la 1848, scria despre rolul Mutului : „Unul dintre dînșii, cu o superstiție foarte religioasă, se îndatorează a ține tăcerea în toată vremea săptămînii, sau în tot decursul jocului, oricît de lung ar ține și așa devine mut de bună voie“. [28]

Acest dans, în care săritura, setea omului de a se desprinde de pămînt, saltul spre înalt constituie principala condiție, se dezlănțuia în Banat la auzul cîntecului cimpoierilor „Jocul soarelui la răsărit“ și se oprea la „vremea chindiei“ după care Călușarii nu mai aveau voie să joace. După apus se cînta la cină „cîntecul soarelui la apus“. [29]

Măștile albe, ciorapii albi, steagul alb al *Călușarilor* (la Comana de Vlașca) sînt alte dovezi că ordinul *Călușarilor* era în slujba zeului luminii. Albul semnifică puritatea, castitatea.

Mutul jura, sub amenințarea sabiei, să păstreze taina, iar Călușarii să nu ascundă nimic, să apere steagul, tre-

---

[28] „Curierul românesc", București, an, XV, 30 mai 1843.

[29] Sofronie Liuba, *Jocuri sau dansuri poporale*, în revista „Tinerimea română", Seria nouă, vol. I, București, 1898.

cînd toţi pe sub sabie şi să joace conform legămîntului (la Brăniştari — Vlaşca). Ei credeau că sînt urmăriţi de Iele, de Zînele care pot, cu mrejele dragostei, să le ia minţile şi să-i pocească. Mutul era şi este, deci, şi un apărător al confreriei, tăcerea sa fiind pecetea secretului acestei asociaţii războinice, iniţial. El poartă în traistă plante de leac— pelin, leuştean, sînziene — (la Frumoasa — Teleorman).

Căluşarii jurau, înaintea sărbătorilor, ca şi războinicii înaintea luptei, „să nu se lase nimeni pînă la sfîrşit" [30]. La Segarcea din Deal — Teleorman, Horia Barbu Oprişan a descoperit în finalul jocului, în *Hora Căluşului* o secvenţă a *komos*-ului trac : strigătura. Căluşarii se prind de beţe şi joacă strigînd diferite versuri cu caracter hazliu.

Un alt obicei al Căluşarilor este baia rituală, purificatoare, care s-a menţinut pînă nu demult la *Căluşarii* de la Olt (Crăciunei), care făceau baie în fiecare sîmbătă seara şi respectau această regulă cu funcţie igienică, dar şi ca expresie a purităţii grupului.

La Perieţii-de-Jos, din Olt, ceremonia jurămîntului începea simbolic, în zori, cînd ceata pleca în tăcere cu mîna pe steag pînă la hotar. Jurămîntul lor nu a fost atestat, dovadă a convingerii că este „diavolesc" ca şi jocul. Această credinţă au avut-o şi *Căluşarii* din Bîrca-Segarcea, unde bătrînii spun despre *Căluş* că este lucru necurat. [31]

Negrul pălăriilor, al căciulilor, în Ardeal, al opincilor (la Blaj), ca şi al cojoacelor (în Muscel) contrastează ca semn de recunoaştere cu albul cămăşilor, opoziţia alb-negru semnificînd antagonismul dintre lumina Soarelui şi negrul nopţii, al haosului originar.

Doljul, unde faima *Căluşarilor* este mare, păstrează vechi urme de constituire a acestei asociaţii, rămăşiţe din canoanele corporaţiilor medievale, care nici ele, prin modul cum păstrau secretul meseriilor, nu sînt străine de caracterul iniţiatic al confreriilor. Steagul era simbolul lor.

Supunerea fără murmur faţă de Vătaful ales dintre cei mai buni Căluşari, păstrarea cu sfinţenie a steagului

---

[30] Horia Barbu Oprişan, *op. cit.*, p. 116—117.
[31] *Ibidem*, p. 136.

și a bețelor (simbol al armelor), pe tot timpul sărbătorilor, dovedesc reguli ale unui cod nescris.

Figurile variate pe care jucătorii le descriu cu bețele prin aer sînt expresia unor exerciții, militare la origini, pe care tinerii războinici trebuiau să le execute fără greș înainte de a fi primiți în Ordin. Cu alte cuvinte, măiestria jocului era, ca expresie a perfecțiunii, o garanție că în luptă tînărul nu va da greș; nouă ne-a rămas din această inițiere aprigă, spartană, numai farmecul unei virtuozității ieșite din comun.

Alături de dovezile de pînă acum prin care se atestă că acest joc are un caracter inițiatic stă și coregrafia dansului, dirijat prin strigături ce constituie comenzi pentru executarea mișcărilor. Horia Barbu Oprișan a surprins această regie în multiple variante, dintre care amintim pe cea de la Tufeni, pe Valea Cotmenei, unde jocul este executat astfel: jucătorii stau roată cu brațele prinse de umeri. Ei execută întîi pasul, apoi pornesc jocul spre dreapta cu pasul doi, timp în care conducătorul grupului strigă:

„S-a dus una!
Haide două!
I-auzi trei!
S-a dus patru!
Zice cinci!
Haide șase!
I-auzi șapte!
S-a dus opt!
Uite nouă!
I-auzi zece!
Trageți hora românește!"

Strigăturile arată, deci, de cîte ori se face pasul doi, adică de zece ori spre dreapta. Strigătura se poate rosti și pe alt pas. După ce s-au sfîrșit aceste strigături se spune:

„Șiii stînga iar așa!"

Se anunță astfel că vor porni spre stînga cu pasul trei; la o fluierătură sau chiuitură se revine la pasul doi pe care se strigă:

„I-auzi locu, locu!
Ia-i Lenuții Busuiocu!"

Imediat jucătorii încep să facă pasul patru înapoi și înainte, urmînd iarăși ca mai sus :

„I-auzi una !“

Se execută pasul patru de zece ori.

Călușul oltenesc, așa cum s-a arătat, este cel care poartă în sine cea mai aprigă furie a jocului, cea mai delirantă dezlănțuire de energie umană. Spectacolul este extraordinar, depășește, parcă, limitele omenescului. De unde încrederea în forțele sale tămăduitoare, supranaturale ; la Stroiești de Dolj, Călușarii fac legămîntul pe o bucată de lemn răsucită, despre care se spune că ar avea puteri miraculoase pentru sănătate. „De asemeni, poate să oprească ploile sau să le dezlege. Cînd s-a spart Călușul, se aruncă acest lemn într-o baltă ; dacă nimeni nu-l ia și nu-l caută, se va lăsa o mare secetă. Se vor dezlănțui furtuni groaznice vara.“ [32] Funcția magică originară este evidentă.

Faptul că femeile dau călușarilor copiii să-i joace din mînă în mînă nu este numai din dorința de a alunga bolile, ci și de a-i iniția prin contactul cu vîrtejul jocului. Ne aflăm în fața unei variante care face trecerea de la jocul Călușarilor la alt joc izvorît din mitologia cosmică, din cultul solar și anume *Paparuda,* descrisă astfel de Dimitrie Cantemir :

„Papaluga : vara cînd se pare că primejdia de secetă amenință holdele, oamenii de la țară, în Moldova, îmbracă o fată care n-a împlinit încă zece ani cu o îmbrăcăminte făcută din frunze de copaci și alte buruieni. În urma ei vin toate celelalte copile și copiii de aceeași vîrstă, străbătînd toate locurile dimprejur, iar cînd ajung undeva este obiceiul ca bătrînele să le toarne apă rece în cap. Cîntecul lor sună aproape așa : «Păpălugă, urcă-te în ceruri, deschide-le porțile, slobozește ploile, ca să crească grîu, alac, mei.»“

Aceasta este descrierea *Paparudei, Păpălugii,* cum îi spune Dimitrie Cantemir în opera sa fundamentală *Descriptio Moldaviae.* [33]

Incantație magică, la origine, ce moștenește masiv funcția primordială a logosului, *Paparuda* este expresia în-

[32] *Ibidem,* p. 123.

[33] Dimitrie Cantemir, *op. cit.,* p. 343.

crederii în forța miraculoasă a cuvîntului, însoțit de dans și muzică, prin care omul poate adormi soarele și dezlănțui ploile binefăcătoare.[34]

Paparuda se practica pe alocuri la o dată fixă, în marțea celei de-a treia săptămîni de după Paști și apoi ori de cîte ori bîntuia seceta :

„Paparudă, rudă
Ieși afară de le udă
Cu găleata-leata
Peste toată ceata".

Fetele goale se împodobeau la brîu și la cap cu verdeață care le acoperea, în parte, și jucau, cu picioarele goale, învîrtindu-se într-un dans amețitor cu ochii către soare, către cer, de unde așteptau ploaia. Sătenii aruncau apă peste ele, semn simbolic ce invoca ploaia menită să rodească vegetația ce îmbrăca simbolic trupul fecioarelor.

Procesiunea aceasta lua sfîrșit, la noi, prin aruncarea frunzelor, a crengilor verzi de pe capul fetelor, în apa rîului Argeș. Gest ce avea menirea să atragă ploile.

Într-o variantă culeasă de G. Dem. Teodorescu în Muntenia, invocarea paparudelor pornește de la credința că acestea posedă forțe miraculoase ce pot dezlănțui ploaia mult așteptată și astfel pămîntul va da rod bogat ; ba mai mult, că ele sînt investite și cu puterea de a alunga bolile plantelor cultivate :

„Paparudă-rudă,
Vino de te udă,
Ca să cază ploile,
Cu gălețile,
Paparudele.
Să dea porumburile
cît gardurile,
paparudele ;
și să crească spicele,
cît vrăbiile,
paparudele ;
să sporească grînele,
să umple pătulele,

[34] Cf. *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Academiei R.S.R., ed. a II-a, 1970, p. 30.

paparudele ;
Să deschideți cerurile
paparudele.
Să pornească ploile,
paparudele.
Și să ferești holdele,
paparudele
de toate mălurile,
paparudele ;
Să gonești tăciunele,
paparudele ;
Din toate ogoarele,
paparudele !" [35]

Tot în *Căluș* par a fi și unele elemente incipente ale celuilalt joc de mare virtuozitate, *Ciuleandra*. O variantă a *Călușarilor* care se pare că face trecerea la jocul *Ciuleandra* este atestată în Vlașca : „În Mihăilești de Vlașca Călușul se deschidea cu Plimbarea pe care o făcea întîi Vătaful, de la dreapta spre stînga, în pași rari, săltați, de plimbare. În cursul jocului ritmul devenea mai iute." [36]

Interferențele dintre jocurile populare românești constituie o caracteristică a sincretismului lor originar.

„Călușarii ca joc sînt un stil, o formă de expresie de joc, o factură care a căpătat denumirea de călușărească. În cadrul Călușului sînt : Hore, Brîie, Sîrbe și alte forme de joc. Călușul a luat din marele tezaur de jocuri populare tot ce i-a convenit, i-a plăcut sau socotit că poate să fie cît mai spectaculos ca desfășurare de joc." [37]

Alături de *Călușari, Ciuleandra* este un alt joc românesc străvechi și fascinant prin ritmul lent al începutului și vîrtejul finalului. Într-o definiție sumară, *Ciuleandra* este un dans popular românesc, cu ritm binar și mișcare din ce în ce mai accelerată răspîndit mai ales în Muntenia, ca și melodia cu același nume. [38]

---

[35] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, Editura Minerva, 1982.

[36] Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 206.

[37] *Ibidem*, p. 22.

[38] Cf. *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura enciclopedică română, 1972, p. 190.

Definiția e săracă și mai ales incapabilă să redea fiorul unui dans plin de magia începutului, ca și muzica și cuvintele melodiei ce-l însoțesc.

Ca și *Călușul, Ciuleandra* este, cum am mai arătat, un joc popular românesc izvorît din cultul dionysiac. Dans al fecioarelor (să nu uităm că jocul Călușarilor este la origini un joc de inițiere a feciorilor în tainele vieții), *Ciuleandra* este secvența forte a unui ritual ce avea menirea primordială de a iniția fetele în tainele Erosului prin puterea magică a muzicii. Funcția sa inițiatică erotică, de ritual ce făcea parte din ceremoniile fundamentale ale vieții, conține în embrion și funcția homeopatică, de eliberare de sub tirania Erosului prin dans și muzică.

Aflat și mai mult sub pecetea tainei decît *Călușul,* jocul *Ciuleandra,* căruia dialectal i se mai spune și *Șuleandra* (Ciofrîngeni — Argeș) și *Rîșnița* (Drăgășani — Vîlcea) [39], sinonim al Roții, al Cercului solar, constituie încă o componentă a tezaurului românesc moștenit de la străbunii daci și geți

Cum se desfășoară acest dans învăluit în mister, în care treptat au fost admiși și feciorii alături de fecioare ?

Marele prozator Liviu Rebreanu, cel ce avea să plaseze definitiv romanul românesc pe orbita universalului, a încercat să-i descifreze tainele în *Ciuleandra,* adevărat studiu de etnografie, antropologie și filosofie a culturii, aplicate la destinul unei obsesii. Cei mai mulți cercetători au trecut fără a lua în seamă adevăratele resorturi care guvernează drama acestui roman modern. Cunoscător profund al vieții țărănești, Liviu Rebreanu surprinde pe viu, în zona Argeșului, unde a trăit și a creat *Răscoala,* jocul popular românesc denumit *Ciuleandra,* despre care scrie ca un inițiat :

„Pornește ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se înșiră, se îmbină, probabil după simpatii, ori la întîmplare, indiferent. Pe urmă, cînd se pare că oamenii s-au încins puțin, muzica prinde a se agita și a se iuți. Ritmul jocului se accelerează firește. Jucătorii, cuprinși de după mijloc, formează un zid compact de corpuri care se mlădie, se îndoaie, se răsucește și

---

[39] G. T. Ticulescu-Varone, Elena Costache Găinariu-Varone, *Dicționarul jocurilor populare românești,* București, Editura Litera, 1979, p. 47.

tresaltă cum poruncesc lăutarii. Cu cît se aprind mai tare jucătorii, cu atît și muzica se ațîță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatecă. Picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvîcniri de veselie. Apoi deodată, cu toții, cu pași săltați și foarte iute, pornesc într-un vîrtej. Zidul viu se avîntă cînd încoace, cînd încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu cîte un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, urmat însă și înghițit de năvala ritmului. Acum șirul, tot încovoindu-se și strîngîndu-se, ca un șarpe fantastic, începe să se încolăcească, să se strîngă, să se grămădească, pînă ce se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte care se zvîrcolește pe loc un răstimp, ca apoi, pe neașteptate, să se desprindă iarăși, ostenit ori prefăcut, în tact cuminte, lăsînd să se vadă fețele roșite și vesele ale jucătorilor. Dar lăutarii se înfurie că s-a înmuiat jocul, își întărîtă iar cîntecul, mai puternic, mai stăruitor. Șiragul de jucători, parc-ar vrea să sfideze și să stîrnească pe lăutari, se repede mai furtunos, picioarele hurducă pămîntul cu bătăile, vîrtejul pornește din nou, mai strîns, mai încăpățînat, se încolăcește iar și se descolăcește, și, în cele din urmă, se încheagă într-un vălmășag de trupuri zdrobite. Așa, pe loc, cîteva minute, nu știu cît timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frămîntă, tremură, tropăie. De cîteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țîșnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sînii aprinși de strînsoare... Și așa, jocul pare că va continua pînă ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită... Dar, brusc, ca și cînd l-ar fi tăiat cu foarfecele, cîntecul se frînge și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de rîs sălbatec, ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute încît văile se umplu de un cutremur, parcă furia patimii omenești ar fi deșteptat pînă și instinctele de amor de mult înțelenite ale pămîntului..."[40]

Patima, extazul acestui dans magnific sînt considerate de Liviu Rebreanu în comentariile făcute prin intermediul personajelor sale, „ca o manifestare a adorației

---

[40] Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, București, Editura Cartea Românească, 1925.

supreme" ce stătea la baza acestor dansuri erotice și războinice totodată.

Monotonia inițială a muzicii și a jocului, urmată treptat de accelerarea ritmului pînă ce devine vîrtej amețitor, urmează, într-un fel, obsesia chinuitoare a dragostei, de la gingășia primilor fiori pînă la focul ei mistuitor.

Ca și *Călușul,* care este, așa cum menționa Xenofon în *Retragerea celor 10.000* foarte apropiat de *Dansul săbiilor* interpretat de jucătorii traci, *Ciuleandra*[41] este un joc popular românesc bazat pe astfel de strigături-comenzi, ceea ce denotă caracterul său erotic, nu războinic ; melodia sa începe sub vraja monotoniei, a incantației bazate pe seducția notei *la,* ce devine refren muzical obsesiv :

„La, la, la, la la,
La, la, la, la, la,
La, la, la, la, la,
La, la, la,
Două fire, două paie
Ia Ciuleandra la bătaie
Și-ne-o dată măi băieți,
Hop, și-așa, *și-așa*".

Comandă prin care dansul devine treptat vîrtelniță amețitoare, iureș de patimi și candoare :

„Foaie verde ca aluna
Ia Ciuleandra cîte una,
La, la, la, la, la,
La, la, la,
Foaie verde baraboi
Ia Ciuleandra ca la noi,
Foaie verde siminoc
Ia Ciuleandra de mijloc,
I-auzi una, i-auzi nouă,
I-auzi patruzeci și nouă,
La, la, la, la, la,
La, la, la."

Dacă într-adevăr, argeșenii poartă în sînge *Ciuleandra,* după expresia lui Rebreanu, faptul nu poate fi în-

[41] O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești,* București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 562 ; Emilia Comișel recunoaște în *Călușul* acel vechi dans cu săbii al geto-dacilor, numit *Kolovrismosul tracic* (*Dansul popular românesc,* Sinaia, 1971, p. 1).

tîmplător, fiindcă, în legendara vatră de țară a Argeșului s-a zămislit ideea de sacrificiu întru nemurire în *Meșterul Manole*.

Prin *Călușul* și *Ciuleandra*, elanul cosmic proslăvit de orfici se integrează în universalitate. E ceea ce a spus în versuri sublime poetul Dan Botta :

„Acum e plan timpul. Risipe
De aur domnesc în azuriu...
Noi doar pentru cîteva clipe
Sîntem ca și zeii de-a pururi..."

(Bacchica) [42]

V. ARTA CA ILUZIE
ȘI RITUAL ORFIC AL VIEȚII

Pornind de la ideea orficilor că viața pe pămînt e trecătoare ca o iluzie și numai lumea de dincolo e veșnică, nemuritoare, sofiștii vor preamări virtuțile cuvîntului iar vestitul retor Gorgias îi va personifica magistral forța minunată de înrîurire asupra omului în *Enkómion Helenes (Elogiul Elenei)*:

„Cuvîntul e un crai puternic, mic și prizărit la trup în stare să săvîrșească isprăvile cele mai dumnezeiești: să curme frica, să înlăture durerea, să stîrnească voioșia; să-nteţească mila..."

Această putere supranaturală pe care o posedă cuvintele, proprietatea lor de a exprima orice, forța lor de convingere în bine sau în rău și, mai ales, puterea de seducție pe care o au asupra omului, făcîndu-l să vadă frumosul urît și urîtul frumos, albul negru și negrul alb, inexistentul ca existent și invers, toată această magie a cuvîntului își are obîrșia în funcția primordială a logosului ca întrupare a cosmosului, dar și în evoluția ideilor filosofice de pînă la Gorgias. Acest faimos retor, filosof și teoretician al artei a făcut din metoda dialectică formală a negării negației treapta de afirmare a unui crez estetic ce dăinuie și în zilele noastre, crezul artei ca iluzie și joc al spiritului. Ficțiunea, iluzia devine astfel împărăția absolută a artei, în consens cu adevărul proclamat de Gorgias că adevărul artistic nu e totuna cu adevărul real. Ceea ce spunea cu alte cuvinte și Dialexis cînd comenta funcția hedonistă a artelor „cărora le sînt indiferente dreptatea sau nedreptatea căci creatorii (poietai) nu-și desăvîrșesc operele de dragul adevărului, ci pentru plăcerile oamenilor" (*Convorbiri*, 3, 17).

Apropiat de sofiști, dar și de școala eleaților, Gorgias combină într-o viziune îndrăzneață ce trece de marginile firescului, relativul cu absolutul, enunțînd în mod para-

doxal celebrele sale teze filosofice, păstrate de Sextus Empiricus, care scria astfel despre el în *Adversus Mathematicos* :

„Gorgias din Leontinoi aparținea aceleiași grupe de filosofi care negau existența vreunei reguli a cunoașterii, dar nu pe același temei ca Protagoras și discipolii săi. Căci în scrierea care poartă titlul *Despre non-existență* sau *Despre natură,* el dezvoltă următoarele teze : mai întîi, nu există nimic ; în al doilea rînd, dacă ar exista ceva ar fi necunoscut pentru oameni ; în al treilea rînd, dacă ar putea fi cunoscut nu ar fi comunicabil celorlalți oameni" (VII, 65). Bazat pe principiile școlii eleate, care, prin Parmenide își pune problema gîndirii existentului sau nonexistentului iar prin Zenon demonstrează contradicțiile teoriei adverse, după ce o considerase ipotetic valabilă (metoda reducerii la absurd), Gorgias își va fundamenta principala sa teză estetică ce pare a fi antiteza celei de-a treia teorii epistemologice a lui. [1]

Așa a gîndit acest mare dialectician, pornind de la relativismul și contradicțiile cunoașterii umane. *Calea părerii* [2] *:* lucrurile așa cum ne apar în fenomenalitatea lor, după Parmenide și celebrul argument al lui Zenon despre *Iluzia mișcării* (săgeata care zboară este în repaos etc.) [3], sînt căi și metode ale cunoașterii care au concurat direct și indirect la elaborarea paradoxalei teorii a lui Gorgias : *arta ca iluzie a vieții.* Deoarece această teorie s-a integrat aproape firesc în filozofia culturii și în estetica modernă, este necesar să ne reamintim modul cum descria mai departe Gorgias farmecul *(goeteia)* de care este capabil cuvîntul pentru a crea iluzia vieții și puterea de seducție a artei : „...aceeași virtute o are puterea cuvîntului asupra întocmirii sufletului, pe care o au leacurile asupra întocmirii trupurilor. Așa cum, din leacuri, fiecare e bun să alunge din trup anumite sucuri — de unde unele sînt bune să pună capăt bolii, altele ca-

---

[1] Cf. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* I, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p. 153.

[2] Cf. Atanase Joja, *Logos și Ethos,* în *Eleații și logica,* București, 1967, p. 86—177.

[3] Aristotel, *Fizica,* traducere de N. Barbu, studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Editura Științifică, 1966, 9, 239 b—240 b.

păt vieții —, tot astfel, dintre cuvinte, unele au înduioșat, altele au înfricoșat, altele au îmbărbătat pe ascultători, altele au pus stăpînire pe suflete, ca și cum le-ar fi descîntat și vrăjit." [4]

Această vrajă a cuvintelor uneori izbăvitoare, alteori otrăvitoare împinge sufletul într-o stare de iluzie hipnotică :

„Tragedia a înflorit și a fost pe drept lăudată ca o creație minunată de ascultat și de privit pentru oamenii din acea vreme : în stare — cu poveștile și cu patimile de ea dezlănțuite — să le ofere o plăcută amăgire. Vorba lui Gorgias : «cel ce înșală e mai cinstit decît cel ce nu înșală, iar cel înșelat mai cuminte decît cel ce se ferește de înșelăciune»". Gorgias (Plutarh, *De gloria Atheniensium* 5, 348 c ; fragm. B 23 Diels).

Aici se află *in nuce* faimoasa teorie *cathartică* a artei, care a parcurs un drum lung și contorsionat pînă în zilele noastre.

Disputa cu privire la această funcție purificatoare a artei reflectă, într-un fel, lupta dintre caracterul ei orfic și mentalitatea apollinică a grecilor, care, așa cum se știe, asimilau mai greu ceea ce era străin de concepțiile lor.

În acest sens trebuie înțeleasă atitudinea lui Platon, care, deși folosește primul ideea de catharsis în artă, o învinuiește pe motiv că ar descătușa pornirile iraționale din om și i-ar dezlănțui pasiunile.

Era normal ca, în faza de început a influenței orfice în gîndirea greacă, și Aristotel să se ferească de ceva considerat străin și nefast în raport cu mentalitatea sa de pînă atunci. Totuși, face un rabat acestei influențe, în unele pasaje din *Symposion* și *Phedru* unde se referă la valoarea Erosului prin care suferința se preschimbă în bucurie a creației, în frumusețe.

În sens propriu *catharsis*, este un termen medical la origine, indicînd operația de eliminare, pe purgare a umorilor. De la traci, procedeul a trecut la greci, în tex-

---

[4] Cf. Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, II[5], p. 292 apud V. și *Gorgias*, traducere de D. M. Pippidi, în *Arte poetice, Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, București.

tele hipocratice și apoi în concepțiile pitagoreice și platonice.

În opoziție cu Platon, Aristotel expune teza prin care susține că arta, prin emoțiile pe care le trezește, eliberează o parte din fondul pasional al omului și, deci, îl purifică, îl modelează : „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi.“[5] Și, ca o influență directă a muzicii lui Orfeu ce-l proslăvea pe Dionysos în ritualurile de primăvară, Aristotel recunoaște într-un pasaj din cartea a V-a a *Politicii* rolul *purificator* al unor melodii pentru sufletele „milostivilor, fricoșilor și a firilor pasionale îndeobște...“[6]

Contactul celor doi gînditori cu orfismul e de mult stabilit : Platon, născut la Egina în 428 î.e.n., a călătorit foarte mult în Italia, Asia mică, Egipt, la Siracuza etc., unde a receptat ideile vremii, îndeosebi cele ale spațiului mediteranean, tracic și oriental.

Aristotel (384—322 î.e.n.), născut la Stagira (Macedonia), în arealul Traciei, se trăgea din familia Asclepiazilor : tatăl său se numea Nicomah și-și trăgea originea din Asclepios (Esculap), patronul medicinii. Nicomah a fost medicul lui Amyntas II, regele Macedoniei și bunicul lui Alexandru cel Mare. Se știe că tatăl lui Alexandru, regele Filip al Macedoniei, a încredințat educația fiului său lui Aristotel. Or, se știe că tracii au fost pentru greci dascăli în domeniul medicinii.

Se ridică firesc întrebarea : de ce fostul elev al lui Platon din cercul acestuia de la Siracuza, „inteligența“ școlii cum îl numea Platon, deschide (după ce-și desăvîrșește cunoștințele prin călătorii și se ocupă de educația lui Alexandru) o școală filosofică pe dealul lupilor ?

Cuvîntul λύκος — lup devine emblema școlii filosofice și a gimnaziului de exerciții fizice ; loc sacru de inițiere filosofică și războinică, născut sub „semnul Lupului“ din dorința lui Aristotel de a considera învățătura sa ca o continuare a izvoarelor științei

---

[5] Aristotel, *Poetica,* 1449 b.

[6] Aristotel, *Politica,* V (VIII) 7, 1342 a.

învățate în familie și a mitului genealogic constituit „la romani în jurul lui Romulus și Remus, copiii Zeului-Lup Marte alăptați și crescuți de Lupoaica de pe Capitoliu", cum remarcă Mircea Eliade. Demn de amintit în acest sens este și faptul că el, ca și orficii, își considerau opera încifrată pentru neinițiați, așa cum se vede din corespondența lui Aristotel cu Alexandru Macedon : „Alexandru lui Aristotel, salut. Ai făcut rău publicînd lucrările acroamatice. Prin ce ne distingem noi de ceilalți, dacă învățăturile care ne-au format devin un bun comun al tuturora ? Din partea mea aș prefera să mă disting prin cunoașterea a ceea ce este mai elevat în lume mai curînd decît prin putere. Fii sănătos". „Aristotel, regelui Alexandru, salut. Mi-ai scris cu privire la învățăturile mele acroamatice pentru a-mi spune că ar fi trebuit să le țin secrete. Ei bine, să știi că ele sînt publicate și în același timp nepublicate ; fiindcă ele sînt inteligibile — [...] — numai acelor care au urmat cursurile mele. Fii sănătos."[7]

Ritualul inițiatic e evident : *scrierile acroamatice* erau încifrate și nu erau destinate decît celor ce le-au audiat. Auditorii, după cum ne descrie Aulus Gellius modul de învățătură aristotelic în *Nopțile Atice*, erau selecționați după severe reguli de magistru.

Nu am dorit în rîndurile de față să facem o exegeză asupra ideii de inițiere și purificare prin artă în gîndirea europeană și românească. Milton, Lessing, Schiller, Kant, Schopenhauer, Bergson, Bremond, Freud, Croce, Luckács, iar la noi Vianu, D. M. Pippidi, Raoul Teodorescu și mulți alții au analizat și nuanțat funcția cathartică a tragediei, comediei, poeziei și artei în genere, ca efect, permanență și condiție a plăsmuirii umane. Toate aceste contribuții sînt ecouri directe sau sublimate ale unei experiențe estetice milenare prin care arta este experiment și inițiere a omului în tainele vieții, transfigurate într-o iluzie, ca suport ideal al lumii reale ce a generat-o. Taină și mister, joc tragic sau burlesc, arta e supapa de siguranță a umanității. Arta devine astfel expresie a existenței a ceea ce a fost, este și poate fi...

---

[7] Aulus Gellius, *Nopțile atice*, traducere de David Popescu, București, Editura Academiei R.S.R., 1965.

Mircea Eliade va relua studiul acestui miracol etern al artei pornind de la izvoare, de la funcţia arhetipală a dramei liturgice a mitului, ajungînd la proiecţiile ei în contemporaneitate, la colinde şi Căluşari ca *dansuri cathartice* *.

---

* Noi credem că dansurile româneşti, *Căluşarii* mai ales, sînt la origine dansuri războinice, mărturie fiind în acest sens Xenofon, care descrie uimirea oaspeţilor, deoarece „toate dansurile fuseseră executate cu armele pe ei" de către traci. (*Anabasis,* VI, 1). Unul dintre dansurile războinice jucate de traci la ospeţe era însoţit de cîntecul războinic *Sitalkas,* numit aşa în cinstea unui rege trac cu acest nume. De altfel, la ospăţul la care Xenofon participă alături de căpetenia tracilor, Seuthes, acesta, după ce bău şi împrăştie pe jos, după datină, restul picăturilor, în cinstea războinicilor dispăruţi, participă la dansul mimic : „Între timp intrară cîţiva oameni, care în loc de flaut aveau un fel de cornuri, asemănătoare acelora cu care se dau semnalele, precum şi un fel de tobe de piele neargăsită, în care băteau măsura cum se face cu *magadisul.* Seuthes însuşi, ridicîndu-se, scoase un strigăt de război, sărind într-o parte cu o mare îndemînare, ca şi cum ar fi voit să se ferească de o lovitură, apoi intrară bufonii". (Xenofon, *Anabasis,* traducere, studiu introductiv, rezumate şi note de Maria Marinescu-Himu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, cartea a şaptea, cap. III, p. 262.)

VI. RITURI DE INIȚIERE ORFICĂ

Arta, ca iluzie și expresie a lumii visate de om în toate timpurile, păstrează în ființa ei nu numai mesajul transparent sau ascuns al creatorului, ci și straturi nebănuite ale procesului originar de cristalizare a ei în riturile și ceremoniile magice.

Miracol al naturii ca și omul, *cuvîntul* poartă în sine încă de la zămislire taina tainelor ce învăluie procesul creației.

Unitatea dintre macrocosmos și microcosmos se reface după ruptura pe care a creat-o dezlănțuirea forțelor stihiale ale naturii — în fața cărora omul preistoric era dezarmat — prin cuvînt, prin logos ca întrupare a armoniei universale. Astfel este făurită de către om — *creator de simboluri* și *semne* — o nouă lume, lumea ideală a mitologiei, a magiei și tradițiilor din care s-a născut arta.

Contradicția fiind condiția primordială a devenirii, a tuturor celor ce se nasc și se unifică într-o armonie superioară, *logosul* este descoperit, ca principiu unificator al haosului originar.

Această nouă creație a omului, arta, va fi guvernată de forța extraordinară a cuvîntului, ca expresie subiectivă a realizării obiective în devenirea sa continuă. Asistăm astfel, la triumful logosului asupra haosului, parafrazîndu-l pe Mircea Eliade.

Se instituie pe această cale, în istoria umanității, principiul suprem [1] ce unifică lumina și întunericul, după noaptea orfică, efemerul și eternul, purul și impurul, binele și răul, frumosul și urîtul, sublimul și ridicolul, raționalul și iraționalul.

[1] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, în românește de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1972, p. 26—27.

Puterea de înrîurire a cuvîntului, efectele sale nebănuite sînt folosite în poezie care, după cum se știe, era însoțită de muzică și dans. Este știut că dansul, fiind cea mai importantă dintre artele începutului, avea un mare rol în ceremoniile magice prin puternica sa forță stimulativă.[2]

Acest sincretism originar al artei, în care cuvîntul și muzica se îngemănau cu dansul în procesiuni închinate unor zeități mitologice, are adînci semnificații. Arta era în perioada aceea, în primul rînd, *protectoarea miraculoasă* a omului în fața necunoscutului, în fața forțelor înfricoșătoare ale naturii. Totul pornea de la intenția de a domoli, de a îmbuna aceste stihii prin efectul binefăcător al cuvîntului însoțit de muzică și dans.

Un teoretician și exeget al muzicii grecești, Aristides Quintilian, arată că aceste dansuri cultice erau executate într-o atmosferă de mistere și ritualuri și erau însoțite de sacrificii. „Sacrificiile dionysiene și cele asemănătoare lor erau îndreptățite deoarece dansurile și cîntecele care erau reprezentate acolo aveau un efect liniștitor."[3]

Deci în forța miraculoasă a cuvîntului asociată cu cea a muzicii, prin care orficii încercau să tămăduiască sufletul și să îmbuneze natura, se află embrionul purificării prin artă, esența *catharsisului* izvorît din *doctrina orfică*.[4]

Înspăimîntați de vitalismul dionysiac, de dezlănțuirea supraomenească de energie pe care o provocau ritualurile orfice, grecii au încercat să înlăture elementul stihial din muzica orfică și din dans. Ei porneau de la convingerea că muzica, acționînd asupra sufletului și în bine și în rău, îl poate, deci, face mai bun pe om sau îl poate corupe.

Astfel s-a născut funcția *psyhagogică* a artei, adică de „îndrumare a sufletelor". Și tot de aici purcede concepția despre *ethos*, ca stare sufletească bună sau rea, creată de efectele muzicii, iar ca o încununare a ceea ce dăinuia de fapt, și ceea ce dăinuie pînă în zilele noastre, *elementul orfic*, adică purificarea prin funcția magică a

---

[2] Wladyslaw Tatarkievicz, *Istoria esteticii*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, vol. I, p. 40.

[3] *Idem, op. cit.*, p. 41.

[4] *Ibidem*, p. 42.

artei, grecii aveau să lanseze termenul catharsis. Că acest element este de sorginte orfică, faptul e cunoscut de mult. Wladyslaw Tatarkiewicz îl reamintește în *Istoria esteticii*, atunci cînd comentează textele filosofice și estetice ale gîndirii grecești, sau mai bine zis, care stau la baza acestei gîndiri :

„ELEMENTUL ORFIC : PURIFICAREA PRIN ARTĂ.

Principiul pitagorician privitor la puterea muzicii și-a avut sursa principală în religia greacă, sau mai precis, în credințele orfice. Esența acestor credințe era că sufletul e întemnițat în trup din pricina păcatelor sale, că el se va elibera după ce se va purifica și că această eliberare și purificare constituie cel mai semnificativ scop al omului. Acestui scop îi slujeau misterele orfice, care foloseau dansul și muzica. Pitagoricienii au introdus însă ideea că muzica servește mai mult decît orice altceva la purificarea sufletului. Ei vedeau în muzică nu numai o putere psihologică, ci și o putere purificatoare (o putere «cathartică»), nu numai etică, ci și religioasă. «Pitagoricienii», potrivit lui Aristoxenes, «se foloseau de medicină pentru curățirea organismului și de muzică pentru purificarea sufletului.» [5] Observînd amețeala produsă de muzica bahică, ei au tras concluzia că sub înrîurirea ei sufletul s-ar putea elibera și părăsi momentan trupul. Datorită legăturii dintre această idee și misterele orfice, o putem numi «elementul orfic din teoria artelor.»" [6] — conchide ilustrul teoretician și estetician, W. Tatarkiewicz.

Într-adevăr, *elementul orfic* din teoria artelor s-a transmis și poeziei simboliste, bazate pe funcția cathartică a logosului, pe vraja incantației al cărei rol de terapie sufletească e recunoscut de urmașii direcți ai învățăturii lui Orfeu, pitagoricienii : „Se foloseau și de incantații pentru vindecarea unor boli, susțineau de asemenea că muzica are un mare rol în păstrarea sănătății dacă este întrebuințată în chip cuvenit. Utilizau chiar cuvinte din Homer și Hesiod, anume alese, pentru readucerea sufletelor pe calea cea dreaptă (în bolile psihice)." [7]

---

[5] Cf. 7 infra.

[6] Wladyslaw Tatarkievicz, *op. cit.*, p. 129—130.

[7] Iamblichos, *Viața lui Pitagora*, 169, în *Fragmentele presocraticilor*, ed. cit.

Însă, pînă a ajunge la această concepţie fiziopatologică şi terapeutică integralistă [8], grecilor le-a trebuit mult timp, fapt atestat de Platon, care în dialogul *Charmides* reproduce spusele unui medic trac, din care reiese că atunci grecii erau străini de această concepţie orfică:

„Zamolxis, regele nostru, care este zeu, ne spune că, după cum nu trebuie să încercăm a îngriji ochii fără să ţinem seama de cap şi nici capul nu poate fi îngrijit neţinîndu-se seamă de corp, tot astfel trebuie să-i dăm îngrijire trupului dimpreună cu sufletul, şi iată pentru ce medicii greci nu se pricep la cele mai multe boli (anume) pentru că ei nu cunosc întregul pe care-l au de îngrijit. Dacă acest întreg este bolnav, partea nu poate fi sănătoasă." [9] Deci, acest principiu de „medicină getică", după expresia lui Vasile Pârvan [10] „vrednic de Hipocrate" stă prin analogie la baza funcţiei purificatoare a artei şi la temelia medicinii moderne.

Prin această prismă trebuie să privim şi formulele magice bazate pe incantaţie, deci pe funcţia cathartică a logosului, formule din care s-au născut *blestemele* şi *descîntecele*.

Zămislite din acel *spirit al misterului* ce a invadat seninătatea filosofiei greceşti, o dată cu partea răscolitoare a muzicii şi a dansurilor dionysiace, *bocetele, blestemele* şi *descîntecele* vor constitui în mitologia balcanică trepte ale trecerii la noi forme de artă, ca tragedia, comedia şi discursul polemic, din care se va cristaliza pamfletul religios, politic şi literar.

De fapt, în *triuna horeia,* dansul constituie prima treaptă de descărcare a energiilor ce-l încătuşau pe om, primul pas în drumul său de purificare şi iniţiere prin artă în tainele vieţii. Catharsisul apare în zorii culturii greceşti prin filieră orientală şi prin intermediul dionysiacului se va încetăţeni în arta greacă conceptul de *mimesis,* care la început „a fost aplicat la dans şi a avut un înţeles cu totul diferit, şi anume exprimarea senti-

---

[8] G. Brătescu, *Hipocratismul de-a lungul secolelor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 54—55.

[9] Platon, *Dialoguri, Charmides*, 156 d—e, traducere de R. Hîncu şi V. C. Popescu, Bucureşti.

[10] Vasile Pârvan, *Getica, o protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1924, p. 145.

mentelor și manifestarea experiențelor prin mișcare, sunet și cuvinte.“ [11]

Comentînd semnificația originară a acestui concept estetic, care însemna interpretare nu copiere, Wladyslaw Tatarkiewicz consideră că *mimesisul* „și-a făcut probabil apariția în legătură cu cultul lui Dionysos, unde însemna mimică, și cu dansurile rituale ale preoților. În imnurile deliene și la Pindar cuvîntul *mimesis* înseamnă dans. Dansurile timpurii, îndeosebi cele rituale, erau expresive, nu imitative. Ele exprimau mai degrabă decît imitau sentimentele.“ [12]

Deci prin dansurile cultice expresive se realizează acea purificare sufletească ce caracterizează cultura multor popoare primitive. Pe această cale din „triuna *horeia*“ (mișcare, gestică și expresie) se va naște ideea că poezia e o incantație ; [13] tot în tradiționala *horeia,* ca ritual își are obîrșia și *tragedia,* întrupare cutremurătoare de patimi, oglindă și enigmă a zbuciumului omenesc.

De acum încolo bocetul, lamentația vor deveni laitmotiv al incantației, iar bucuria imnurilor de slavă va fi înlocuită cu durerea înfiorătoare din corul bocitoarelor.

Ne apropiem astfel de filoanele moștenite de folclorul românesc, în care formulele esoterice născute din incantația magică vor genera specii și genuri literare de mare valoare.

Sublimat din funcția inițială pe care a avut-o ca formulă terapeutică a medicinei populare, descîntecul românesc descinde din incantația magică dionysiacă și nu egipteană și asiro-babiloniană cum credeau Artur Gorovei [14] și I. A. Candrea. [15]

Expansiunea tracilor a permis contactul cu civilizația multor popoare din Orient și bazinul Mediteranei, areal de cultură și civilizație în care s-au interferat valori spirituale și au fost împrumutate tradiții de cult, acolo unde condițiile erau propice. Desigur că în condițiile de viață asemănătoare s-au născut și forme de manifestare simi-

---

[11] Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 41.

[12] *Idem, op. cit.*, p. 41—42.

[13] *Ibidem*, p. 40.

[14] Artur Gorovei, *Descîntecele Românilor*, București, 1931.

[15] I. A. Candrea, *Folklorul medical român comparat*, București, Editura Casa Școalelor, 1944.

lare, dar descîntecul românesc, pe lîngă asemănarea cu tiparele universale ale genului, își păstrează un specific, o originalitate aparte.

În primul rînd, dorim să reamintim faptul că formulele descîntecului erau apanajul unor inițiați care-l oficiau în taină, ca pe orice ritual magic. Faptul că descîntecele erau sau sînt asociate cu folosirea unor plante medicinale ne amintește de *farmaconul trac.*

Unele descîntece sînt îndreptate împotriva *Ielelor,* a *Frumoaselor* ce amintesc de cultul străvechi al Daciei, evocat de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae* :

„FRUMOASELE cred că sînt niște nimfe ale văzduhului, îndrăgostite mai deseori de tineri mai frumoși decît ele. Din această pricină, dacă un tînăr este lovit dintr-o dată de paralizie sau dambla, cred că acest rău nu vine de la nimeni altul decît de la aceste *frumoase* și zic că în acest chip pedepsesc ele, iubirea transformîndu-se în ură și-n furie, pentru nesupunerea iubiților lor.“ [16]

Într-un descîntec pentru *Iele,* dincolo de suprastratul apropiat epocii noastre, în care femeile sînt îmbrăcate în *ii rîurate* și împodobite cu sălbi de aur *pe piept lăsate,* apar elemente originare pline de farmecul straniu al începutului :

„Păsărică frumușică se făcu,
Pe bucin de sui ;
Bucinu s-aprinse,
Ploaia îl plouă și-l stinse...“ [17]

Există și descîntece de îmbunare a zînelor furioase, *Ielele* care sînt confundate cu *Ursitele* :

„Albelor și dulcelor,
Să veniți să dezmierdați pe cei mici.
Ce mi-ați dat,
să luați.
Ce mi-ați luat,
să-mi dați.“ [18]

---

[16] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* p. 341.

[17] Ovidiu Papadima, *Poezia riturilor de însănătoșire (Descîntecul),* în *Literatura populară română,* București, E.P.L., 1968, p. 395.

[18] *Ibidem,* p. 372.

Altele sînt îndreptate împotriva *Joimărițelor*, pe care Dimitrie Cantemir le înfățișa astfel în tradiția noastră :

„JOIMĂRIȚELE așa numesc ei femeile despre care cred că în Joaia Mare înainte de Paști cutreieră pe la focurile care în acea zi se aprind de obicei în toate casele din Moldova și, dacă găsesc vreo femeie care doarme, o pedepsesc ca după aceea să nu mai fie în stare să se trezească.“ [19]

Se observă aici un substrat străvechi al cultului închinat focului, ce era considerat sacru și trebuia păstrat mereu aprins, fiind păzit de femei anume investite, ca niște vestale, care în contact cu tradițiile creștine devin slujitoare ale acestora. Cu toate acestea, funcția-tabú dispare datorită cruzimii cu care vestalele aplicau pedepsele. Asistăm astfel la un proces de desacralizare a mitului, de umanizare a lui prin contaminarea cu creștinismul. În această viziune, *Joimărițele* apar, ca și *Ielele*, ca spirite ale răului care paralizează pe femeile vinovate de încălcarea regulii de a menține focul aprins :

„Mîinile damblagitu-i-o,
Vinele de la picioare zgîrcitu-i-o,
Schinarea strîmbatu-i-o,
Creerii tulburatu-i-o [...]“

Un alt exemplu de terapie populară este descîntecul despre lup, în care, de la evocarea ravagiilor pe care le făcea fiara păstorilor, se trece la „imóbilizarea“ ei prin transfer magic :

„Nu leg gura ciubotei,
Leg gura lupului,
Să mănînce cînd i-oi duce
Și să apuce cînd i-oi zice [...]“

Ursitele, Zmeoaicele apar în descîntece alături de *Iele, Joimărițe* și *Muma-Pădurii*, simbolul spaimei silvane, alungată astfel într-un *descîntec de speriat :*

„Tu, Muma-Pădurii,
Colțato,
Zîmbato,
Despletito,
Du-te la copiii tăi,

[19] Dimitrie Cantemir, *Ibidem.*

La frumușeii tăi !
Eu cu mătura te-oi mătura,
Cu focul te-oi frigea [...]"

Prin tehnica autosugestiei, prin impresia de fantastic-grotesc pe care o creează[20], folosind nume ce populează infernul mitologiei, prin tehnica repetiției sonore ca laitmotiv al incantației din care s-au zămislit, descîntecele devin secvențe dintr-o doctrină ale cărei practici se bazau și pe folosirea unor cifre fatidice : 3, 9, 99. Cifra 3 a fost considerată în recuzita diferitelor practici religioase ca o cifră sacră. Fiind un număr irațional ce potențează misterul, frecvența lui în descîntecele românești cît și în basmele noastre e un fenomen menit a alimenta atmosfera fantastică proprie acestor specii literare străvechi.

Într-un fel, descîntecele nu anticipează numai *basmele* prin personajele fantastice ce le populează (*Striga, Zmeii, Balaurii, Zburătorul*)[21], ci și bocetul și blestemul.[22]

Ceea ce dorim să mai subliniem în încheierea considerațiilor cu privire la funcția magică a descîntecului se referă, în fond, la ceea ce persistă în credința românească despre acest obicei străvechi : *că este un farmec*, prin care, așa cum scria Dimitrie Cantemir, omul crede că se poate însănătoși de toate bolile care aduc moartea, iar farmecul propriu-zis este un fel de descîntec prin care femeile cred că-și pot înlănțui iubiții, sau pot scoate din minți pe cei cărora le poartă ură...

Descîntecul, în genere, nu este totuna, cu farmecul erotic, acesta din urmă generînd, pare-se încrederea nelimitată în forța miraculoasă a dragostei, iraționalul acestei patimi, ce împinge omul, fără vrerea sa, pe căile nebănuite ale lui Eros.

Dezlegarea de farmece se poate dobîndi prin alte meșteșuguri vrăjitorești mai puternice, scrie Dimitrie Cantemir, prefigurînd spontan *demoniacul* din filosofia culturii moderne, izvorît din substratul mitologiei tracilor, pe care o amintea Platon în *Banchetul*.

---

[20] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 404—405.

[21] *Idem, op. cit.*, p. 410—415.

[22] George Nițu, *Pamfletul în literatura română*, teză de doctorat, București, 1978 (lucrare în manuscris).

Ajungem astfel, cu amendamentele de mai sus, la concluziile lui Lucian Blaga[23], care scria că, pe plan *estetic*, demoniacul rezumă mitic iraționalul artei, iar pe plan psihologic proiectează o vagă lumină asupra inconștientului.

O altă formulă esoterică, bazată pe funcția magică a logosului este blestemul, care are o îndelungată tradiție în folclorul și literatura română. Alături de *Komos*, specia blestemului folcloric constituie unul din izvoarele pamfletului, gen ce a încorporat după opinia noastră spiritul de libertate absolută a cuvîntului caracteristic procesiunilor dionysiace. Așadar pamfletul apare ca o expresie a revoltei umane. Meditație tragică și monolog la origini, pamfletul se va proiecta prin filiera ***bocet-descîntec-blestem*** într-o gamă variată, din care surprindem faza de transformare a monologului dureros în dialog aparent și a bocetului în blestem, ca expresie a protestului uman împotriva tragismului condiției sale :

„Of, mînca-te-ar focu, moarte,
Cum mai faci și tu dreptate !
Nu mergi unde-mi ești rugată
Ci-ai venit și nechemată ;
Nu mergi unde-mi ești poftită,
Venit-ai netrebuită !
Nu știu moarte ce gîndești
De-al meu neam îl pustiești ?“[24]

Întrupare a răului fără noimă, personaj supranatural ce seceră viața omului, moartea e invocată cu ură în această variantă de bocet.

Tot în acest bocet mai evoluat vedem cum apar și elemente de blestem, fenomen pe care-l întîlnim și într-o variantă a *Descîntecului de deochi*, în care imprecația anunță blestemul ce se va diferenția pregnant de descîntec :

[...] „Și de este diochet
De femeie cu băiet :
Crepe-i țîțele,

---

[23] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, București, E.P.L., 1968.

[24] Simion Florea Marian, *Descîntece populare române*, Suceava, 1886, p. 107.

Cură-i laptele
Să se mire noroadele!
De-i diochet de vro fată
Mîndră și-npopoțonată:
Crepe-i țîțele,
Pice-i cosițele!
Și de-i diochet
De vrun băiet:
Crepe-i pulpele,
Cură-i sîngele! [...]“.[25]

Asistăm astfel la cristalizarea blestemului din bocet și descîntec, ca formule magice în care imprecația are funcție de sancțiune a forțelor ostile omului. De aici predilecția marilor predicatori pentru această modalitate de expresie și convingerea lor că logosul are efecte miraculoase în plan social.

Buni cunoscători ai forței de persuasiune a cuvîntului, profeții vor ridica funcția magică a logosului la rangul de principiu unificator al haosului dinaintea genezei proclamînd: „La început a fost Cuvîntul... și Cuvîntul s-a făcut trup“.

Magia verbului născută din incantația originară a jucat un mare rol în propagarea ideilor, fiind forța miraculoasă pe care s-au bazat mitologiile, religiile, oratoria și pamfletul în decursul istoriei. Rolul imens jucat de acest gen revoluționar, — pamfletul — avea să fie subliniat de ctitorul său modern, Paul-Louis Courier, care spunea în *Pamfletul Pamfletelor* că „în toate timpurile pamfletul a schimbat fața lumii“.[26]

George Călinescu, în monumentala sa istorie a literaturii române, descifrîndu-i destinele născute sub zodia polemicii, afirma: „Hotărît lucru, literatura română a început prin pamflet“.[27]

Prin funcția sa de terapie socială, pamfletul devine o armă de temut în istoria societății. Anatemizat, pus la

---

[25] Grigore G. Tocilescu, *Materialuri folclorice*, vol. I, *Poezia populară*, București, 1900, p. 845.

[26] Paul-Louis Courier, *Pamflete*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 302.

[27] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 54.

index de inchizitorii libertății, înconjurat de conspirația tăcerii, pentru bănuiala că în el sălășluiește ideea nemuritoare a răzvrătirii umane, pamfletul a fost întotdeauna forța de temut a gîndirii omului în lupta sa pentru descătușare.

Scînteie prometeică de vis și îndrăzneală, de cuget și faptă, pamfletul devine stindard al dreptății și simbol al purificării omului, al eliberării sale de sub orice fel de tiranie.

VII. MITURILE COSMICE: CULTUL SOARELUI LA ROMÂNI

Răsărit ca o minune a minunilor din *Noaptea orfică,* soarele atotbiruitor va fi dintru început simbolul nemuririi pentru strămoșii noștri : dacii și geții.

Să ne amintim că în textele pe care le-am moștenit cu privire la Teogonia orfică, Orfeu este înfățișat cîntînd geneza lumii și a zeilor astfel :

„...și prinzînd Orfeu
cu mîna-i stîngă cithara, încearcă să înalțe un cîntec. Porni să cînte felul cum pămîntul, cerul ba chiar și marea odinioară îmbinate laolaltă într-o unică formă, au fost nimicite de nimicitoarea vrajbă, fiecare de-o parte și de alta ; apoi felul cum astrele, luna precum și cărările soarelui își capătă semn sigur, pentru totdeauna în văzduh."
(în *Argonauticele* lui Apollonios din Rhodos)

Dualitatea noapte-zi, necurat-curat, trecător-etern va lua sfîrșit prin izbînda luminii.

Trecerea de la dualitatea acestor puteri la izbînda Soarelui e evidentă în *Imnul orfic al Demetrei* în care, cu toate lacunele, lumina soarelui „a toate văzător" este preamărită și folosită ca termen de comparație pentru toate cele văzute și nevăzute.

Fiu al Pămîntului și al Cerului înstelat, omul mîndru de obîrșia lui cerească, cum atestă *Tăblițele de aur din Petelia,* concura cu zeii.

De fapt, nici Zeus n-a avut de la început puterea luminii. Abia mai tîrziu ciclopii Porontes, Steropes și Arges, trinitate de titani de la începuturile lumii, proveniți din căsătoria Cerului cu Pămîntul vor făuri fulgerele pentru Zeus.[1]

---

[1] Cf. Simina Noica și Constantin Noica, *op cit.*, nota 73, p. 43 ; cu privire la modul cum s-a îndătinat cultul focului și al Soarelui la români, V. El. Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român,* București, 1903.

Zeus nu a avut de la început supremația asupra Olimpului, așa cum reiese din Teogonia în care Orfeu cîntă începutul lumilor :

„A mai cîntat și felul cum la început Ophion precum și Eurynome oceanida au stăpînit creștetul înzăpezit al Olimpului ; și cum, prin violență și forța brațelor, unul a trebuit să facă loc lui Cronos, cealaltă Rheei, căzînd amîndoi în valurile oceanului ; iar aceștia din urmă au domnit asupra fericiților zei titani atîta vreme cît Zeus copil fiind încă, cu mintea de prunc și mai departe locuia într-o peșteră a muntelui Dikte, în timp ce ciclopii, fiii pămîntului, încă nu-l înarmaseră cu fulgerul, tunetul și trăznetul ; căci acestea dau faima lui Zeus." (Apollonios din Rhodos, op. cit.)

Rolul purificator, fertilizator al Soarelui a fost de mult demonstrat. Centru al lumilor și generator al vieții, Soarele va deveni simbolul tuturor miturilor cosmice și va alimenta direct sau indirect, prin alegoria și semnificațiile artei, ritualurile și ceremoniile legate de cultul reînvierii naturii personificată în Dionysos, Osiris, Adonis, Attis, Pan, Diana. Imnurile și sacrificiile închinate soarelui și focului zămislit de el dovedesc nu numai sentimentul de adorare față de zeul vieții, dar și sentimentul de teamă că i se poate întîmpla ceva :

„Geții aveau strălucitoare eresuri privind întunecările de soare, credeau că astrul dătător de viață era mîncat de balauri." [2]

Herodot atestă acest cult într-o viziune neclară : „Cînd tună și fulgeră, tracii despre care este vorba trag cu săgețile în sus, spre cer, și își amenință zeul, căci ei nu recunosc vreun alt zeu afară de al lor." [3]

Dacii și geții și-au făurit de-a lungul milenarei lor civilizații un summum de obiceiuri, de tradiții și ritualuri axate la origine pe cultul soarelui ce reînvia natura. Acestea se celebrau în tot cursul anului, mai cu seamă primăvara și la începutul iernii, în ajunul Anului Nou.

---

[2] Cf. Eusebiu Camilar, prefață la Ovidiu, *Metamorfozele*, București, E.S.P.L.A., 1957.

[3] Herodot, IV, 94 ; V. Pârvan sublinia caracterul urano-solar al religiei dacilor în *Dacia, Civilizațiile străvechi din regiunile carpato-dunărene*, București, 1937, p. 166.

Din marele ceremonial al vieţii fac parte obiceiurile străvechi, ritualurile închinate *naşterii, nunţii* şi *morţii* precum şi cele legate de ocupaţiile omului.

Două accepţiuni sînt cu privire la naştere: una originară, nealterată, dar şi cu o circulaţie mai restrînsă, prin care naşterea e privită ca vestitoarea morţii, şi alta, care s-a depus ca un suprastrat pe stratul originar, este concepţia dominată de speranţa că noul născut va avea parte de o viaţă fericită. De prima concepţie se leagă obiceiul pe care-l pomeneau strămoşii, anume că venirea pe lume a noului născut era prilej de întristare, ca la înmormîntarea de azi. Din această concepţie a emanat şi convingerea că moartea este o uşurare, o purificare de păcatele lumeşti şi o izbăvire pentru sufletul pînă atunci întemniţat, manifestată prin ceremoniile vesele ca la nuntă. Şi tot din această concepţie s-a sublimat înfiorata alegorie a nunţii cosmice din mitul funebru al poporului român *Mioriţa* precum şi mitul jertfei creatoare, întrupat în legenda *Meşterului Manole.*

Încrederea în destin, denumit şi *Soartă* sau *Ursită* face parte tot din doctrina tracică din care se pare că a emanat într-un fel şi religia calvinistă. (Se ştie că în *Instituţia creştină* Jean Calvin, fondatorul calvinismului şi conducătorul republicii teocratice din Geneva (1541) a proclamat ca principiu suprem pentru supuşii săi ideea de destin: Fiecare om se naşte cu steaua lui fiind astfel predestinat pe calea vieţii. Idee de o izbitoare asemănare cu credinţa noastră populară despre soartă întrupată în *Mioriţa* dar şi în mitul jertfei creatoare).

Dimitrie Cantemir scria că *Ursitele* „... sînt două fete, care sînt de faţă la naşterea unui copil, înzestrîndu-l după voia lor cu însuşirile sufleteşti şi trupeşti şi predestinîndu-i toate cele de bine şi de rău care trebuie să i se întîmple în tot timpul vieţii".[4]

În varianta *Meşterul Manole*[5] culeasă de G. Dem. Teodorescu, soţia lui Manole, Caplea, se roagă să n-o mai zidească; Manole nu se lasă înduplecat să încalce *legămîntul* şi-i răspunde îndurerat după ce pecetluieşte zidirea:

---

[4] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 341.

[5] G. Dem. Teodorescu, *Meşterul Manole* în *Poesii populare române*, II, Bucureşti, 1885.

„— Copilașul tău,
Pruncușorul meu,
Vază-l Dumnezeu.
Tu cum l-ai lăsat
În pat
Desfășat,
Zînele c-or trece,
La el s-or întrece,
Și s-or apleca
Țîță că i-or da;
Ninsoarea de-o ninge,
Pe el mi l-o unge;
Ploi cînd or ploua,
Pe el l-or scălda;
Vînt cînd o sufla,
Mi l-o legăna
Dulce legănare
Pîn' s-o face mare!"

Analiza de text ne relevă credința populară în ursitori, aici zîne binefăcătoare, care au menirea să continue tot ceea ce n-a izbutit soția lui Manole, fiindcă așa i-a fost scris.

Din ritualul oficiat la naștere și după aceea face parte și *scalda*, baia purificatoare. Ninsoarea simbolizează prin albul ei imaculat puritatea luminii solare. De aceea zînele vor unge pruncul desfășat cu ninsoare în scopul de a transmite pe cale magică ceva din puterile purificatoare ale soarelui, sub oblăduirea căruia rămîne pruncul fără mamă.

Moașa, inițiată în tainele nașterii, rostea solemn, ca o ursitoare îmbunată, urarea de bine și de noroc a noului născut, venit din împărăția întunericului în „lumea albă" pe care, pentru a o parcurge:

„Cere cal de călărie
Și o stea la pălărie
Ca să treacă de pustie;"[6]

Invocarea ursitoarelor în cîntece și descîntece face parte din magia verbală a orfismului asociată cu practici ba-

[6] Simion Florea Marian, *Nașterea la români*, studiu etnografic, București, 1892.

zate pe medicina empirică, în care plantele de leac erau la mare preţ.

Un descîntec *De dînsele*[7] (adresat *Ielelor*), se încheie cu dorinţa ca „Giorgiaş, mîndru fecioraş : Să rămîie luminat / Ca argintu de curat", iar în altă variantă, *Argintul viu* este invocat pentru a-l face pe cel bolnav sănătos.

Punctele critice ale zilei şi nopţii apar în descîntec ca într-o teorie modernă a bioritmurilor. Forţele miraculoase ale „argintului viu" (mercurul) sînt invocate întru apărare :

„Din miez de noapte,
Din revărsatul zorilor,
Din sfinţitul soarelui,
Din miez de zi,
Din apusul soarelui,
Apără-mă,
Curăţeşte-mă,
Întăreşte-mă,
Şi mă fă pe mine
Ca pe tine,
Tot aşa de curat,
Tot aşa de luminat."[8]

Alături de soare, *Crai nou*, luna este invocată într-un descîntec cu accente de rugă ce conţine aproape toată recuzita demoniacă a celor care practicau magia :

„Cunună-se crai nou
Cu cunună de piatră scumpă
de mult preţ.
Lună luminată,
ce eşti în cer
şi pe pămînt
şi vezi toate ce sînt
pe pămînt,
eu nu mă poci odihni
în casa mea
şi-n sălaşul meu

---

[7] Simion Florea Marian, *Descîntece poporane române*, Suceava, 1886.

[8] N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, Bucureşti, 1910.

de răul vrăjmașilor,
cari s-au sculat
cu multă răutate
asupra mea
și asupra casei mele ;
iar tu, lună luminată
să nu ai odihnă, nici somn,
ci să iei farmecii și urîtul
din casa noastră
și din masa noastră
și din fața mea
și din fața soției mele
și din darul nostru
și din sporul nostru.
Lună luminată,
de bărbat
    fapt,
de muieri
    fapt,
de băiat
    fapt ;
lună luminată ;
ia faptul din casa noastră. [...]“ [9]

Acest *fapt* cu 99 de chipuri și 99 de feluri este, într-adevăr, nu numai prin enumerare, chintesența în materie de vrajă sodomică ; fapt cu creieri de broască, cu cîrtiță, cu piele de șarpe, cu talpă de guzgan, cu liliac, cu ștreang de om spînzurat, cu vine și gîtlej de lup etc. atestă straturi prearhaice, din perioada cînd lupul era alungat prin descîntece și sacrificat pentru a-i vlăgui puterea ca viitor totem.

Vedem, deci, cum în vrăjile de dragoste perspectiva cosmică se lărgește prin elemente de adorație a aștrilor... În astfel de descîntece cu un caracter erotic invocarea directă a naturii e precumpănitoare. Soarele face corpul frumos, cînd acesta este deformat printr-un blestem, un deochi sau prin forțe malefice. Luna ajută în dragoste, ca și apa în care stelele au adunat iubirea de la :

---

[9] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885.

„fete și flăcăi
la vaci cu viței
la scroafe cu purcei".[10]

Cultul focului e la mare preț într-un descîntec în care darul solar e alintat ca un copil năzdrăvan :

„Foc, focșorul meu,
Eu te-nvelesc de două părți
Tu să te dezvelești de nouă părți ;
Și să te faci un șarpe balaur
Cu solzii de aur
Cu botul de cucă
Cu limba de foc
Și să te duci la ursitul meu
Cu coada să-l pleznești
Și la mine să-l pornești."

E prefigurat aici motivul *Zburătorului* dar cu termenii inversați în ecuația iubirii. Dimitrie Cantemir descria o nălucă, un tînăr prea frumos care pătrundea noaptea pe furiș la fete ; aici *Zburătorul* semnifică focul dragostei pătimașe, nestinse pe care femeia o poartă cu dor aprins bărbatului ursit :

„Eu m-oi culca și m-oi odihni
Dar ursitul meu să nu se culce,
Să nu se odihnească,
Și la mine-n astă noapte să pornească,
Prin pădure fără sine
Prin sate fără rușine
S-alerge astă noapte la mine."[11]

Într-un descîntec de dragoste cel ce-și dorește iubirea ciutei (fetei) nu dorește altă zestre decît darurile soarelui :

„Soare, soare, frățioare,
Dă-mi razele tale
Pe brațele mele
Să mă hrănesc în lume și-n țară cu ele."[12]

---

[10] Cf. *Folclorul* în *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 57—58.

[11] N. Păsculescu, *ibidem*.

[12] M. Gregorian, *Folclor din Muntenia și Oltenia*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Cultul soarelui binefăcător, dătător de viață ocupă un loc de seamă și-n ritualurile agrare ale poporului român.

Plugușorul este un astfel de obicei străvechi în care s-au îngemănat credințe milenare. Colind, orație, incantație în care sînt enumerate practici agricole milenare, plugușorul are ca scop final belșugul ce „răsare sub o ploaie de soare".

Într-o colindă cu accente de ritual profan, cultul soarelui, al lunii și al cerului împodobit cu stele și luceferi apare simbolizat, prin veșmintele „lui Crăciun ălui bătrîn" descrise cu mare fast :

„Jur-prejur de mînecele
Lucesc stele
    mărunțele
Între doi umeri ai lui
Lucesc doi luceferui,
Dar din față și din dos,
Dar din față ce-a lucească ?
Lucea soare cu căldură.
Dar din dos ce mai lucea ?
Lucea luna
    cu lumina." [13]

Soarele, cu razele lui binefăcătoare apare ca un laitmotiv și în alte colinde, uneori în „vîrful munților" de unde-și trimite razele „sub poalele brazdelor și în lunca grînelor" [14]. Bogăția holdelor, a cirezilor, a hergheliilor e asemuită cu „soarele răsare".

Foarte interesant de remarcat e faptul că prin caracterul lor sincretic, ca manifestări originare ale folclorului românesc, colindele conțin în ele filoane ce prefigurează balade, legende și mituri cosmice.

---

[13] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, Librăriile Socec, 1914.

[14] Cf. Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, 1931.

A. BALADA NUNȚII NENUNTITE

O astfel de colindă — variantă a *Mioriței* — ce conține în embrion și tragica poveste a neîmplinirii în dragoste (ca în balada *Soarele și Luna)*, începe astfel :

„Pe picior de munte [...]
Dai Domnului Doamne !
Mierg oile-n frunte.
De multe nu-s multe,
Numa nouă sute.
Denaintea lor,
Cine mi-ș erare ?
Doi păcurărei
Doi frățiorei,
Grăi cel mai mare
Cătră cel mai mic :
— Rămîi frati-aici,
Că eu mi-am iubit
Sora soarelui
Și-a pămîntului.
Grăi cel mai mic :
— Rămîi frati-aici
To' naintea tea,
De nu-i rămînea
Noi ni-om d-omorî,
Pe min' să mă-ngropi
În tîrla oilor,
În jocu mneilor [...][15]

Prefigurată aici, balada *Soarele și Luna*, care s-a păstrat pînă în zilele noastre, constituie una dintre cele mai

[15] *La luncile soarelui*, Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu, București, E.P.L., 1964.

arhaice creații fantastice românești izvorîte din mitul solar.

În forma pe care am moștenit-o noi, balada fantastică *Soarele și Luna* pare a se fi constituit înainte de secolul al IV-lea î.e.n.[16] Geneza baladei în forma actuală datează din epoca de contaminare a două mentalități [17], după cum ne dovedește analiza textului :

„Foaie de cicoare,
În prunduț de mare
Iată că-mi răsare
Puternicul Soare.
Dar el nu-mi răsare,
Ci va să se-nsoare."

Soarele este înfățișat ca un voinic din poveste plecat în căutarea ursitei. Lumea unde el își caută viitoarea soție este spațiul românesc :

„Că mi-a tot umblat
Lumea-n lung și-n lat,
Țara Românească
Și Moldovenească.
Lungiș și
Curmeziș
Măre, nouă ani
Tot pe nouă cai."

Timpul căutărilor e măsurat în formulele consacrate în basm (nouă ani) ca și numărul telegarilor, dintre care :

„Patru-a ciumpăvit,
Cinci a omorît
Și tot n-a găsit
Potrivă să-i fie
Vro dalbă soție."

Ideea de sacrificiu e anticipată prin metafora : *dalbă soție...*

De fapt, în această baladă cosmică motivul mioritic și motivul jertfei sînt îngemănate ca într-un embrion din care apoi se vor diferenția în cele mai tulburătoare emanații ale sufletului românesc, legendele *Miorița* și *Meșterul Manole*.

---

[16] Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, I, București, Editura Științifică, 1964, p. 46.

[17] E. Condurache, *I monumenti cristiani nell'Illirico*, în *Ephemeris Dacoromana*, IX, 1940, p. 1 și urm.

Soarta îi scoate în cale, pe prundul mării, „Puternicului Soare“ ursita întru neîmplinire :

„La nouă argele,
Nouă feciorele,
În prunduț de mare,
Pe unde răsare.“

După *nouă ani* de căutări pe *nouă cai*, Soarele zărește *La nouă argele, nouă feciorele.* Număr fatidic, cifra *nouă* implică o taină de descifrat. De acum încolo, la fel ca într-un basm, apar enigmele vieții, cursele cu obstacole, trapele ascunse, jocul dintre aparențe și esențe toate încifrate în codul implicat în structura legendei.

În mijlocul celor nouă fecioare este cea mai mică, dar cea mai vrednică, *Ileana Sîmzeana (sfînta zea Ileana)**

Din portretul Sîmzeenei se desprinde originea ei divină, dar și terestră, de domniță a plaiului vînătoresc și păstoresc :

„A mai mititică,
Ca o floricică,
În mijloc ședea,
La lucru-ntrecea ;
Că ea tot țesea,
Țesea, -ndichisea,
Și ea se numea
Ileana
Sîmzeana

* Această mărturie lingvistică răstoarnă ipoteza prin care numele de Diana se găsește în vocabula românească *zîna, Diana Sancta* din Sarmizegetusa devenind astfel Sînziana (< San(cta) Diana), figură centrală a folclorului românesc, cum crede E. Lozovan în *Dacia sacra,* citînd lucrarea *Diana de la Sarmizegetusa, Ulpia Traiana* a lui H. Daicoviciu din *Omagiu lui C. Daicoviciu,* București, 1960, p. 131—139 și, la fel, Mircea Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han.*

Sîmzeana credem că s-a format, ca și Sîmgeorzu (Sîngeorg) din latinescul *Sanctus Geôrgius,* astfel : Sîmzeana < sînta zea < sancta zea deci Sîmzeana *(sfînta zea),* zea fiind femininul derivat din masculinul zeu. Un dublet întîlnim și la Eminescu în *Venere și Madonă* unde exclamă : „O, cum Rafael creat-a pe madona dumnezeie“. Astfel s-a născut — după opinia noastră — personajul fantastic ce populează basmul românesc, Ileana Sînziana, adică sfînta zea (zeie) Ileana.

Doamna florilor
Ș-a garoafelor,
Sora Soarelui,
Spuma laptelui."

Metafora „spuma laptelui" e integrată și în *Miorița*. Interferența unor astfel de imagini, de structuri și de motive atestă îngemănarea creației folclorice, unitatea ei în diversitate și monotipia originară a baladei ca și a basmului, fațetele unei epopei grandioase, transmisă nouă trunchiat.

Reamintidu-i prin cîte a trecut pînă s-o zărească și s-o dorească de soție, fiindcă nu a găsit o altă fată pe lume ca ea, Soarele primește un răspuns ce prevestește tragic că dualitatea dintre păgînism și creștinism se apropie de sfîrșit :

„— Puternice Soare,
Ești puternic, mare,
Da ia spune-mi : Oare
Und' s-a mai văzut
Și s-a cunoscut,
Und' s-a auzit
Și s-a pomenit
Să ia sor' pe frate
Și frate pe sor' ?
De mi-ei arăta,
Atunci te-oi lua,
Atunci, nici atunci !"

Aici se află pusă sub semnul întrebării supremația absolută a Soarelui, al cărui cult începe să apună sub influența creștinismului care propovăduia alte idei. Împreunarea cu cineva de același sînge este considerată de acum înainte ca o nelegiuire. Această concepție reflectă domnia matriarhatului cînd femeia era suverană absolută. Bachofen, ilustrul istoric și jurist elvețian (1815—1887) numește această dominație totală a femeilor *gynecocrație*[18].

Cultul soarelui atotputernic a fost simbolul *familiei înrudite prin sînge*. Engels, comentînd descoperirile epocale ale lui Morgan în această privință[19] scria despre cea

[18] Johann Jacobs Bachofen, *Das Muterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, 1861.

dintîi treaptă a familiei-familia înrudită prin sînge : „Aici grupele conjugale sînt împărțite pe generații : toți bunicii și toate bunicile din familie sînt soți între ei, tot astfel copiii lor, adică tații și mamele, după cum și copiii acestora vor constitui, la rîndul lor, un al treilea cerc de soți comuni, iar copiii acestora, strănepoții celor dintîi, un al patrulea. Așadar, în această formă a familiei numai între înaintași și urmași, între părinți și copii, sînt excluse drepturile și datoriile conjugale (cum s-ar spune în limbaj contemporan). Frații și surorile, verii și verișoarele de gradul întîi, al doilea și de grad mai depărtat sînt toți frați și surori între ei și *tocmai de aceea* toți sînt între ei soți și soții. Pe această treaptă, relația dintre frate și soră implică raporturi sexuale între ei ca un lucru de la sine înțeles. Un exemplu tipic de familie de acest fel l-ar constitui urmașii unei singure perechi, care în fiecare din generațiile ulterioare sînt între ei frați și surori și tocmai de aceea soți și soții".[20].

Acest excurs de antropologie culturală situează legenda istorico-religioasă a poporului nostru, *Soarele și luna,* printre marile mituri străvechi ale omenirii. Replica ei, antiteza acestei grandioase tragedii cosmice o constituie trilogia *Orestia* de Eschil, căreia Bachofen îi deslușește adevărata semnificație : lupta dintre matriarhatul pe cale de dispariție și patriarhatul pe cale de afirmare.

Aceeași semnificație o are și legenda *Soarele și Luna* în care asistăm la apusul tragic al mitului solar. Suferința Soarelui îndrăgostit de sora lui este exprimată printr-o gamă variată a logosului : *ruga, întrebarea* și *îmbierea* de ademenitoare, la care Ileana Sîmzeana „din gură-i grăia", impunîndu-i să urmeze codul războinicului viteaz :

„— Io că te-oi lua,
Cum zici dumneata,
Viteaz dacă-i fi
Și te-i bizui
De mi-ei isprăvi :
Pod pe Marea Neagră,

[19] L. H. Morgan, *Ancient society,* London, 1877.

[20] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului,* în K. Marx, F. Engels, *Opere alese,* II, Ediția a treia, București, Editura politică, 1967, p. 180—181.

De fier
Și oțel,
Iar la cap de pod,
Cam de-o mînăstire,
Chip de pomenire,
Chip de cununie,
Să-mi placă și mie
C-o scară de fier
Pîn' la-naltul cer !"

Cursa cu obstacole a vieții pe care o are de trecut ca o condiție pentru a cîștiga mîna iubitei nu este altceva la origini decît o secvență din ritualul erotic al inițierii. Ritualul se va trece, prin ceea ce are mai bun, în normele de conduită ale războinicilor medievali. *Podul* de construit semnifică puntea unirii, iar *mînăstirea,* „Chip de pomenire / Chip de cununie", simbolizează aspirația nemuririi a noului cult creștin, ca lăcaș de împreunare prin legămînt.

Scara de fier / Pîn' la-naltul cer sugerează aspirația omului spre absolut, spre infinit, încercare cheie în proba de foc a iubirii.

Mitul devine astfel legendă, iar legenda, basm, la fel cum miracolul devine act firesc :

„Puternicul Soare,
Ca puternic, mare,
Unde-o auzea,
Bine că-i părea.
În palme-mi bătea
Și pod se făcea ;
La cap mînăstire,
Chip de pomenire ;
Și iar mai bătea,
Scară se-ntindea,
O scară
Ușoară,
De fier
Și oțel
Pîn' la-naltul cer.
Dar el ce-mi făcea ?
Pe pod că-mi trecea,
Pe scară suia,

Pe scară,
Ușoară,
Pe scară de fier,
În cuie d'oțel
Pîn la-naltul cer."

Misterul păgîn devine miracol creștin, care se dezvăluie pentru a atrage noi adepți, ca religie a mulțimilor bazată tot pe cultul jertfei pe pămînt în schimbul fericirii veșnice. Geneza din Noaptea orfică e înlocuită cu Geneza biblică.

Acolo, în *înaltul cer*, Soarele întîlnește cuplul creștin primordial : moș Adam și maica Iova (Eva) :

„Ei de mi-l vedeau,
Nainte-i ieșeau,
Din gură-i grăiau :
— O, preasfinte Soare,
Puternice mare,
Ce-mi călătorești
De ne ispitești ?
La ce te gîndești
Și la ce poftești ?
Și el răspundea,
Din gură zicea :
— Iacă, moș Adam,
Și tu maică Iovo,
Mie mi-a venit
Vremea de-nsoțit [...]."

Deși pare atotputernic, Soarele se află și el sub zodia predestinării, fiind obligat de legile nescrise ale firii să se supună și el Soartei. Aici se află germenele conflictului tragic dintre condiția sa de zeu etern și aspirația sublimă de a iubi ca toți muritorii. Aici se află unul dintre filoanele mitologice ale *Luceafărului* eminescian.

Dar, a încălca legile firii, fie ele chiar și absurde, nu este permis în concepția celor ce par a le dirigui, și moș Adam împreună cu moașa Iova (maica devine moașă — ca urmașă a zeilor tămăduitori) îi grăiesc cu părere de rău :

„— Preasfințite Soare,
Puternice mare,
Unde-ai auzit
Și-ai mai pomenit,

Unde-ai cunoscut,
Unde-ai mai văzut
Să ia sor' pe frate
Și frate pe sor',
Că cin' n-o lua
Raiul c-o d-avea,
Iar cine-o lua
În iad c-o intra".

Apare, după cum vedem, tabú-ul, interdicția creștină cu cele două căi de urmat : a răului, simbolizat de iad și a binelui, întrupat de rai. Urmează călătoria de dincolo de marginile omenescului, pe care au întreprins-o toți marii eroi tragici ai omenirii în frunte cu Ghilgameș și Orfeu, călătorie semnificativă prin noutățile pe care le dezvăluie celui inițiat în tainele vieții de apoi.

Luat de mînă de moșul Adam și de moașa Iova, ca Dante de Vergilius, Soarele descumpănit este dus în rai, care îi apare la prima vedere asemenea unui banchet orfic liniștit :

„Numai mese-ntinse,
Cu făclii aprinse,
Cu pahare pline,
În cîntece line ;"

Dar această atmosferă ce parcă respiră vechea mitologie nu este decît o amăgire, o umbră a umbrelor unui ritual păgîn, peste care s-au suprapus prin forță ierarhia și obiceiurile celui creștin :

„Jur-prejur de mese
Stau în cete dese.
Sfinți și mucenici
Mai mari și mai mici,
O sută și cinci ;"

Acesta ar fi primul ordin al ostașilor lui Christos, după care urmează al doilea, format din „Sfinți mai mărunței / O sută și trei", apoi cele ale *femeilor cuvioase*, ale *măicuțelor duioase* și ale *fecioarelor curate*, simbolul castității și ascezei propovăduite de noua religie după domnia păgînă a libertății absolute în dragoste.

Atotputernicia dragostei este înlocuită cu cea a ascezei și a încrederii în biruința Logosului creștin împotriva Logosului păgîn, pînă atunci dezlănțuit. Din această cau-

ză, la praznicul din rai apar simbolic cei „Uciși în dreptate / Oști de biruință / Și soți de credință".

În acest Eden clădit pe încrederea fanatică a creștinismului, bazată pe cutremurătoarea dogmă „Crede și nu cerceta", mai apar, ca mesagere ale noii religii, *dalbe păsărele* ce „grăiesc printre rămurele" :

„Ferice de noi,
De părinții noștri
Care ne-au făcut,
Care ne-au născut
Și ne-au botezat
Și ne-au creștinat,
Că dac-or trăi,
Săraci n-or mai fi !"

Păsările miraculoase, ca și animalele năzdrăvane (oița, calul etc.) devin purtătorii de cuvînt ai mai tuturor mitologiilor și tradițiilor tocmai prin intenția ca incredibilul să devină credibil și minunea, firească.

Însă, pînă a ajunge acest procedeu oracular la degradare, funcția magică a religiei, prin care se atribuia necuvîntătoarelor puterea de a cuvînta, a dominat timp de milenii conștiința popoarelor. Această fascinație s-a produs, în esență, tot prin exploatarea funcțiilor și virtuților ce sălășluiesc în cuvînt, ca simbol al logosului originar, proslăvit și cultivat, chiar și atunci cînd era denigrat de toate doctrinele religioase și politice ale lumii.

Ceea ce spuneam la începutul acestui studiu de antropologie culturală și anume că balada românească *Soarele și Luna* oglindește dramatic o epocă de tranziție de la adorația supremă a Soarelui, la declinul lui, prin influența masivă a creștinismului ce se infiltrează în Dacia prin marile căi de acces maritime și fluviale, Marea Neagră și Dunăre, este un fapt dovedit prin înseși mărturiile acestei sublime secvențe din mitul fundamental al poporului nostru. Dobrogea este spațiul precis al desfășurării luptei pentru supremație dintre cele două religii, luptă ce poate fi situată în timp după năvălirea *Cimerienilor*, de la care am moștenit cuvîntul *argea*, care concură la delimitarea strictă a teritoriului dramei cosmice. Să ne reamintim că Soarele, după peregrinările sale nimerește :

„La nouă argele,
Nouă feciorele
În prunduţ de mare,
Pe unde răsare."

Sextil Puşcariu, citndu-l de N. Iokl *(Indogermanische Forschungen*, 44, 13—70), credea că de la cimerieni — care au coborît prin secolul al VIII-lea î.e.n. din locuinţele lor primitive de pe ţărmurile nordice ale Mării Negre către sud-vest şi au ajuns apoi în Tracia şi în Asia Mică — am preluat cuvîntul *argea*. Cu acest cuvînt cimerian era înrudit vechiul termen macedonean *argella*, care s-a păstrat în albanezul *regalj, regalja* „colibă" *(Regalje* şi în toponimie). [21]

Deci, cele nouă fecioare locuiau pe ţărmul mării, pe prundişul ei, în nouă colibe, aşezări caracteristice locuitorilor din epoca matriarhatului şi, mai ales, pescarilor.

În lumina acestor date, geneza baladei noastre cosmice poate fi situată între secolele VIII şi IV î.e.n., deci acum peste două mii de ani. Aceste precizări istorice, etimologice, geografice în genere ne permit dezvăluirea a noi semnificaţii ale acestei mărturii de la obîrşia mitologiei noastre.

Finalul predicii păsărilor vorbitoare nu este altceva decît o baladă pentru părinţii (sîntem în epoca de afirmare a patriarhatului) care şi-au botezat copiii şi i-au creştinat. Drept recompensă pentru acest act de mare curaj este promisiunea fericirii terestre, nu viitoare : „Că dac-or trăi, / Săraci n-or mai fi!" Era, deci, perioada cînd în toiul luptei propagandistice pentru atragerea mulţimilor la noua religie se promitea *fericirea pe pămînt,* ceea ce reflectă lipsa ei de experienţă, căci mai tîrziu va promite popoarelor fericirea inaccesibilă, din lumea de apoi, ce va deveni „totem" într-o credinţă tabú.

Din Rai, Adam şi Eva împreună cu Soarele, luînd cheile, îl poartă spre iad, unde Soarelui „i se zburleşte părul" de groază, ca unui muritor de rînd :

„Că-n focuri ardea,
Greu se văieta
Hoţi şi călcători,
Răi cîrmuitori,

[21] Cf. Sextil Puşcariu, *Limba română*, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 255.

Și nurori pizmașe
Și soacre trufașe,
Fii necuvioși,
Preoți mincinoși."

Decalogul noii religii egalitare e evident: hoții și răufăcătorii sînt cei ce tulbură climatul social ca și răii cîrmuitori... Or, creștinismul avea nevoie de climat propice, de ordine și nu de anarhie pentru a-și atrage noroadele; celula societății fiind familia, bazată pe noua autoritate a tatălui, acesta nu este atacat, ci numai agenții de disoluție, elementele centrifuge: nurorile pizmașe, soacrele trufașe și fiii necuvioși.

Bizuindu-se pe forța de persuasiune a cuvîntului, predicatorii creștinismului incipient erau convinși că trebuie să îmbine vorba cu fapta în viața cetății prin forța exemplului personal. Păstorul de suflete trebuia să fie model pentru supuși. De aceea erau stigmatizați și amenințați cu focul veșnic al Gheenei preoții demagogi, ce înstrăinau masele de sub înrîurirea noii religii prin exemplul lor nefast. Ba și mai mult, ereticii, trădătorii erau supuși unor torturi înspăimîntătoare aidoma celor închipuite de profeții biblici. Iadul era întronat pe pămînt pentru a servi prin lecția lui crudă la cimentarea și prin groază a noii uniuni creștine. Tot în acest scop îi este înfățișat Soarelui iadul, prin graiul plin de jale al păsărilor din *pomul cătrănit și ofilit* de la poarta lui:

„Vai și vai de noi,
De părinții noștri
Care ne-au făcut
Care ne-au născut,
Că ei ne-au lăsat,
Nu ne-au creștinat,
Și d-or mai trăi
Tot săraci c-or fi
Greu s-or pedepsi!"

Antiteza dintre rai și iad e creată cu scopul de a atrage noi adepți la noua religie creștină.

Dualitatea celor două religii se transmite Soarelui, care neînduplecat, zboară la sora sa, s-o ia de soție. Pusă la grea cumpănă, Sora Soarelui îl pune la o nouă probă aproape similară cu prima, diferența constînd numai în faptul că în locul podului de fier și oțel, acum îi cere să

isprăvească pînă în zori de zi un *pod de aramă*. Numai că zorindu-l să-i construiască podul, îi cere să nu-l bage în seamă... Trecînd și această probă de foc a iubirii, „Puternicul Soare“ se duce și-și ia iubita de mînă și trece cu ea podul de aramă, care începe să zornăie și să se clatine :

„Că n-a mai văzut,
Nici n-a cunoscut,
Că n-a auzit,
Nici n-a pomenit
Să ia sor' pe frate
Și frate pe sor'.“

Podul-miraculos este elementul prevestitor al *Hibrisului,* al îndrăznelii ce depășește măsura, legile firii, ca în drama antică.

În drumul ce-i părea pecetluit, calea „Către mănăstire / Pentru pomenire / Și la cununie / Să-i fie soție /“ Ileana Sîmzeana își pune, iarăși, ursitul la noi încercări :

„— Frate, frățioare
Puternice Soare,
Ia mai spune-mi : Oare
Und' s-a mai văzut
Și s-a cunoscut,
Und' s-a auzit
Și s-a pomenit
Mirele de-a dreapta
Mireasa-nainte ?“

Este sugerat aici, prin nedumerirea exprimată de Sora Soarelui, străvechiul obicei matriarhal ca mireasa, femeia să meargă înaintea bărbatului, în virtutea dreptului suprem pe care-l avea în familie, dreptul *gynecocrației*. Acestui drept i se opune cu violență noua religie, care-i atribuie femeii un rol umil, în noua domnie a patriarhatului, ca umbră și roabă a bărbatului, locul ei fiind de acum în urma soțului :

„Ci mi-a fost ș-o fi
Și s-o pomeni
Mirele-nainte,
Mireasa d-a stînga !“

Prin această nedumerire și acest răspuns, ce exprimă în fond noua menire a femeii pecetluită acum se pro-

duce ruptura tragică, hiatul istoric, hăul ce se va adînci la infinit între cele două mentalități diametral opuse.

Cele două concepții antagonice, de neîmpăcat, vor genera de acum încolo drama universală a incompatibilității dintre medii și menalități cu structuri deosebite, în fond expresii ale incomunicării dintre oameni care, deși vorbesc aceeași limbă, nu se pot înțelege întotdeauna. E absurdul eternei discrepanțe dintre real și ideal, dintre vis și realitate, izvorît din însăși condiția trecătoare și contradictorie a omului. Ceea ce se petrece și cu destinele celor doi tineri — frate și soră — predestinați întru nenoroc. Încălcîndu-și mîndria pentru a-i îndeplini vrerea, Soarele face gestul fatal :

„Puternicul Soare,
Puternic și mare,
De mîn-o lăsa,
Nainte trecea,
Iar ea, vai de ea,
Așea de-mi vedea,
Cruce că-și făcea,
În mare sărea
Și mi se-neca“.

Nevenindu-i să creadă, deci, că sentimentul iubirii e mai puternic decît legile firii, Sora Soarelui vede în acest gest ceva necurat într-o lume care părea în derută. Era amurgul zeilor solari în care Sora Soarelui e transformată într-o „Mreană de mare / Cu solzii de zare“. Metamorfoză și metaforă în care s-a sublimat universul mitic al pescarului - vînător ce-și dorește o soție asemenea vînatului mult visat, mreana cu solzii de lumină, mîngîiată de soarele veșnic.

Ritualul prin care Sora Soarelui e aruncată pe cer unde primește un nou nume — *Luna* semnifică alegoria ascezei, a îndepărtării omului, și aici a femeii de mrejele dragostei. Lacrimile, în genunchi, ruga Lunii nu-l pot îndupleca pe noul zeu, care o osîndește neîndurător :

„Lumea cît o fi
Și s-o pomeni,
Nu vă-ți întîlni
Nici noapte, nici zi,

Soare cînd o sta
Către răsărit,
Luna s-o vedea
Tot către sfințit ;
Și d-atunci rămase,
Lumea cît o fi
Și s-o pomeni,
Că ei se gonesc
Și nu se-ntîlnesc :
Luna cînd lucește ;
Soarele sfințește ;
Soare cînd răsare,
Luna intră-n mare."[22]

Și de atunci s-a păstrat cea mai cutremurătoare poveste de dragoste neîmplinită a zeului Soare, al cărui cult uzurpat va dăinui de acum înainte prin această legendă cosmică, legenda tinerilor logodiți pe podul de aramă al vieții, dar nenuntiți din cauza tiraniei legii sîngelui.

Mit solar, născut din eterna alergare a aștrilor ce se urmăresc și nu se întîlnesc, mit și legendă întrupate pe malurile Pontului Euxin din fantezia pescarilor și a pescărițelor fascinate de rotația soarelui și a lunii ce tot răsar și apun în matca primordială a vieții, marea, *balada nunții nenuntite* rămîne, alături de *Miorița*, liturghia păgînă[23] a dragostei omenești neîmplinite. Drama de mai tîrziu a *feciorului nenuntit*[24], care este și a Luceafărului eminescian.

[22] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare românești*, I, București, p. 410—415 ; inf. Petre Crețul Șolcan (Lacul Sărat — Brăila — Galați), 6. VIII. 1883.

[23] Dan Botta, *op. cit.*, p. 76.

[24] Alte interpretări cu privire la „*Nunta soarelui*" *în eposul românesc și în Balcani*, cu bogate indicații bibliografice, la Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, București, Editura Academiei, 1966, p. 173—192.

B. RENAȘTEREA MITULUI SOLAR

1. NUNTA FECIORULUI NENUNTIT

Cîntecul bradului, strîns legat de unul dintre străvechile obiceiuri de înmormîntare, are semnificații adînci, fiind înrudit, ca simbol al veșnicei tinereți, cu mitul dionysiac. Am văzut cum Dionysos, ca zeu al vegetației, al veșnicei regenerări a naturii devine un *alter-ego* al zeului Solar. Asemănat cu Ianus, cel ce întruchipa, prin prezența sa, cele două fețe ale timpului în curgerea sa eternă : trecutul și viitorul, Dionysos, prin metamorfozele sale, ce oglindesc moartea și renașterea ciclică a naturii, apare firesc și ca domn al morții, cum spune Dan Botta, [1] numindu-se Zagreus, Nyctelios și Isodaites.

Mircea Eliade, în capitolul dedicat lui Zalmoxis în lucrarea *De la Zalmoxis la Genghis-Han,* reamintind pasajul celebru în care Herodot scria despre geți că „Ei se socot nemuritori", sublinia de fapt prezența unui *ritual inițiatic.* Călătoria la Zalmoxis a celor ce pier constituie baza acestei treceri în lumea de dincolo : „A coborî în Infern înseamnă a cunoaște «moartea inițiatică», experiență susceptibilă de a întemeia un nou mod de existență «Dispariția» (ocultarea) și «reapariția» (epifania) unei ființe divine sau semi-divine (rege mesianic, profet, mag, legislator) este un scenariu mitico-ritual destul de frecvent în lumea mediteraneană și asiatică [...] Dionysos mai ales se caracterizează prin epifaniile și disparițiile sale periodice, prin «moartea» și «renașterea» sa, în care se mai pot descifra raporturile cu ritmul vegetației și, în general, cu ciclul etern, viață, moarte, renaștere. Dar în epoca istorică, această solidaritate între ritmurile cosmice și

---

[1] Dan Botta, *op. cit.,* Vezi și *Scrieri,* I, București, E.P.L., 1968.

prezența precedată și urmată de absența Ființelor supranaturale, nu mai era evidentă."[2]

Într-adevăr, semnificațiile inițiale ale cîntecului ceremonial al morții sînt mai greu de descifrat pentru un neinițiat în obiceiurile noastre folclorice.

Cîntecul bradului este, la origini, un ritual funerar în care s-au stratificat armonios sonoritatea solemnă a incantației, accente de baladă, de orație de nuntă și de bocet al feciorului sau fecioarei nenuntite, totul într-o alegorie ce presupune o inițiere în cultul străvechi al morții la români.

Comuniunea omului cu natura apare pregnant în acest cîntec de înmormîntare ce începe printr-o invocație dureroasă :

„Bradule, bradule
Cin' ți-a poruncit
De mi-ai coborît
De la loc pietros
La loc mlăștinos.
De la loc cu piatră
Aicea, la apă ?"

Bradul, voinicul neinițiat în tainele vieții este mustrat pentru greșeala capitală pe care a făcut-o, coborîndu-se din împărăția luminii și a trăiniciei locului pietros, în mlaștina morții...

Bocetul monologat devine, ca în basm, dialog aparent, Bradul jelindu-și soarta crudă :

„— Mi' mi-a poruncit
Cine-a pribegit
Că i-am trebuit
Vara de umbrit
Iarna de scutit."

Aici se află *in nuce* motivul doinei românești „Codru-i frate cu românul", transfigurat în laitmotivul cu care începe, de regulă, cîntecul popular românesc : „Frunză verde..."

Celui căruia i-a servit vara drept adăpost și iarna loc de refugiu din calea opresorilor Bradul tînăr i se tînguie acum pentru că drept răsplată i-a trimis moartea năprasnică după o datină ce pare a contrazice legea firii :

---

[2] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 43.

„La mine-a mînat
Doi voinici din sat
Cu părul lăsat
Cu capul legat
Cu roua pe față
Cu ceața pe brațe
Cu berde la brîu
Cu colaci de grîu
Cu securi pe mînă,
Merinde de-o lună."

Doborîrea bradului se desfășoară după un ritual ce-l înfioară și-l face pe cel jertfit morții să exclame cuvinte înduioșătoare ca într-un bocet. Plînsul bradului exprimă în fond durerea tinereții secerate de coasa morții neașteptate :

„Eu dacă știam
Nu mai răsăream,
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut."

După acest *bocet de fecior nenuntit*, care se va repeta ca un refren de acum înainte pînă la sfîrșitul cîntecului de jale, acțiunea tăierii bradului se desfășoară după un scenariu străvechi (cei doi tăietori se vor completa cu al treilea, mergînd spre brad cu roua zorilor pe față și ceața nopții pe brațe, dar și cu colaci de grîu alături de securi).

Înainte de a doborî bradul ales ca simbol pentru cel dispărut, cei doi voinici vor poposi și se vor ruga pentru ceea ce vor făptui :

„Ei cînd au venit
Jos au hodinit,
Au îngenunchiat
De-amîndoi genunchii
Și s-au închinat :
Iară s-au sculat
Cu securi au dat
Jos m-au doborît
M-au pus la pămînt."

Dus la vale, ca semn de jale, bradul nedumerit de sacrificiul lui în plină tinerețe se va revolta, mai ales pentru că atunci cînd voinicii l-au doborît a fost și mințit că va fi pus „Zînă la fîntînă" și talpă a casei.

Motivul încălcării legămîntului ce stă la baza desfășurării conflictelor din baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*, minciuna cu care este ademenită Ana pentru a fi zidită de Manole, motivul sacrificiului sînt prefigurate, deci, în acest cîntec tragic.

Cutremurat de moartea neașteptată la care este supus, bradul se va tîngui mai departe prevestind dorința ciobanului din *Miorița* :

„Dar ei cînd m-au pus
În mijloc de cîmp
Cîinii să-i aud
A lătra pustiu
Și-a urla muțiu
Și să mai aud
Cocoșii cîntînd,
Muieri mimăind
Și preoți cetind."

În continuare este descrisă o secvență a ritualului de înmormîntare :

„Că m-au secuit,
Jos la rădăcină,
Cu fum de tămîie,
Chiți de busuioc,
Tot milă și foc ;
Sus la crăngurele,
Chiți de ocheșele,
Tot milă și jele."

Secvență urmată de refrenul ce pecetluiește în final destinul tragic al tinereții nenuntite :

„Eu dacă știam,
Nu mai răsăream ;
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut." [3]

În bocetul de despărțire definitivă, în *Cîntecul cel mare*, călătoria pe *calea cea lungă, „lungă, fără umbră"* este descrisă ca în *Tăblițele de aur din Eleuthernai și Thurioi*, în care sufletul celui mort are de întîmpinat vămile și străjile înșiruite pe drumul fără întoarcere :

„Scoală, Ioane, scoală
Cu ochii privește,

---

[3] C. Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, București, 1936.

Cu mîna primește,
Că noi am venit,
Că am auzit,
Că ești călător
Cu roua-n picioare
Cu ceața-n spinare,
Pe cea cale lungă,
Lungă fără umbră."

Din aceste secvențe de ritual al înmormîntării distingem următoarele elemente simbolice :

1. Obiceiul de a pune în mîna mortului banii, arginții de drum ;

2. Credința în călătoria sufletului nemuritor, călătorie făptuită cu roua în picioare, deci în pragul zilei, *în zori* și cu ceața nopții (simbolul morții) în spate ;

3. Călătoria se face pe cale lungă, fără umbră, dispariția umbrei semnificînd moartea. (De aici credința în zidirea umbrei la temelia oricărei construcții pentru a dura).

Bocetul se transformă în rugă implacabilă, ca ultim îndemn din ritualul inițierii :

„Și noi te rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare :
Seama tu să-ți iei
Seama drumului."

Drum pe care este sfătuit să nu apuce către mîna stîngă, *„că-i calea nătîngă"*, semănată cu spini și cu mese strînse și cu făclii stinse. Calea cea bună este către mîna dreaptă :

„Cu boi albi arată,
Cu grîu semănată,
Și-s tot mese întinse
Cu făclii aprinse."

Calea curată, a luminii, pe care trebuie să călătorească sufletul celui muritor este expresia concepției că omul este fiul Soarelui.

Trecînd de vămile din cale, sufletul se va însoți cu Vidra, cea care cunoaște seama apelor și a vadurilor și apoi cu Lupul, de care este rugat să nu se înspăimînte, ci să se prindă frate bun cu el, fiindcă știe seama codrilor și a potecilor ce duc la rai.

Lupul este aici în faza de trecere spre simbol al frăției orfice, la un pas de a deveni „totem“ de luptă.

În casa din vale, „cu ferești la soare“, sufletului îi vor ieși în cale cei care au pierit și-l vor întreba ce daruri le-a adus și cărora este îndemnat să le răspundă astfel :

„Bine să le spui
Că noi le-am trimis
Lumini
din stupini
Și flori din grădini.“

Deci, lumina și florile apar ca simboluri ale vieții, ca mesageri ai ei. Mai departe este surprins tîlcul *Joimărițelor* — vestalele focului — despre care pomenea Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae* :

„Și iar să le spui
Anume la toți,
Că noi i-așteptăm
Tot la zile mari,
Ziua de Joimari.“

Astfel se explică obiceiul ca focul să fie veșnic aprins la Joimari și păzit de *Joimărițe* să nu se stingă, ca flacără a vieții, ca simbol al sufletelor celor plecați.

(Această tradiție s-a perpetuat pînă în zilele noastre prin flacăra veșnică ce arde în amintirea morților la mormintele lor.)

Cei rămași în viață sînt rugați să aștepte, fiindcă neagra moarte nu poate fi înlăturată sau cumpărată, de unde concluzia amară :

„Că acum nu-i pe dare
Ci e pe răbdare.“ [4]

Bradul, care i-a fost omului leagăn în pruncie, toiag la bătrînețe și sicriu la moarte îi va servi sufletului în ultima călătorie drept punte de trecere peste obstacolele din calea cea lungă, străjuită de cele șapte vămi. [5]

Într-un cîntec bătrînesc cules de C. Brăiloiu, numit *Logodnicii nefericiți*, dramă a iubiților ce se îneacă fiindcă părinții lor vor să-i despartă, pe locul unde au fost ei în-

[4] *Ibidem.*

[5] Simion Florea Marian, *Inmormîntarea la români*, III, București, 1892.

gropați au răsărit, din băiat „Un brad mare,-mpodobit“, [6] iar din fată „Viță albă poleită / Poleită, aurită“ ca semn panteist al nemuririi, al renașterii dionysiace. De aceea, în cîntecul românesc, voinicul e asemuit cu bradul veșnic tînăr : „Fost-au fost un crăișor / Tinerel, mîndru fecior, / Cum e bradul codrului / Sus, pe vîrful muntelui. [7]

Și, ca final dramatic al unui cult ce a înflorit și dăinuie peste milenii, asistăm și în ritualul de înmormîntare la spectacolul luptei dintre Soare și Moarte, surprins nu în ipostaze cosmice, alegorice, ci într-o relatare firească, aproape familială :

„La gură de vale
Este-o ceartă mare.
Cine se certa ?
Soarele cu moartea.
Soarele zicea
Că el e mai mare :
Că el cînd răsare,
El îmi încălzește
Cîte cîmpuri lungi,
Cîte văi adînci.
Moartea că-mi zicea
Că ea e mai mare ;
Că ea mi se duce
Pe la bîlciuri mari
Și ea își alege
Voinici pe clipici,
Fete cu panglici ;
Voinici tinerei,
De care-i plac ei ;
Fete tinerele,
Să plîngă cu jele.“ [8]

De aici înainte spectacolul lumii va fi surprins de blestem, formulă magică în care s-a sublimat bocetul, și în care durerea se transformă în revoltă împotriva morții. Lăcașul morții este întunericul, bezna iadului, fundul

---

[6] C. Brăiloiu, *Logodnicii nefericiți*, în *Cîntece bătrînești*, II, București, 1932.

[7] Gh. Cătană, *Crăișor cu mult dor*, în *Balade poporale*, II, Brașov, 1895 (ed. a II-a, 1916).

[8] C. Brăiloiu, *„Ale mortului“ din Gorj*, București, 1936.

pămîntului, unde *Soarele nu mai are leac*, focul vieții încetează și o dată cu el dispare și atotputernicia Soarelui ce a încîntat omenirea.

2. INVOCAȚIA CĂTRE ZORI

Dacă în *Cîntecul bradului* am observat schimbarea tragică a rosturilor bradului din viața de toate zilele, cu cele din ritualul de înmormîntare, în *Cîntecul zorilor* (care, ca și cîntecul bradului, este răspîndit numai în Oltenia, Banat și sudul Ardealului) [9], asistăm la o regenerare a cultului solar.

Bazîndu-se pe credința că lumina solară alungă forțele nopții și ale morții, omul se adresează soarelui, rugîndu-l să nu-și trimită mesagerii, zorile, pentru a zădărnici ceremonialul de înmormîntare. Cu alte cuvinte, zorile sînt invocate să nu-și facă prea repede apariția întrucît efectul lor tămăduitor, în cazul bolilor, nu poate decît să tulbure pentru moment ritualul de înmormîntare, ceea ce e nefast. Invocația către soare e laitmotivul acestui cîntec străvechi.

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să mi-ți răsăriți
Pînă mi-oi trimite
Cărți
        în toate părți,
Încă răvășele
Arse-n cornurele
Pe la nemurele
Să vină și ele
Să v-aducă jele..."

Iată cum sînt invocate zorile într-o formă mai veche unde sînt personificate, ca niște zîne, dar și ca niște femei din obște, care sînt rugate să-l readucă la viață pe cel plecat : [10]

---

[9] Cf. *Istoria literaturii române*, I, p. 46.

[10] Variantă culeasă în Banat de Simion Mangiuca și publicată în *Calendarul pe anul 1883*, p. 129—131.

„— Zorilor, surorilor,
Mîndrelor, voi zînelor !
Iar grăbiți voi deziliți
Și pe Ion îl întîlniți,
Și-l întoarceți înapoi,
Să vină el iar cu voi
L-astă lume luminată,
De Dumnezeu bun lăsată,
La vînt, ploaie și la soare
Și la apă curgătoare."

Dialogul purtat între bocitoare și zori destăinuie, pe de o parte, dorința iluzorie a celor rămași în viață de a-l readuce pe cel mort în lumea pe care a părăsit-o, și, pe de altă parte, voința destinului căruia nu i se pot împotrivi nici zorile mîndre, fiindcă ceea ce ursita a decis rămîne nestrămutat. Singura consolare pe care „zînele" o pot aduce familiei celui dispărut este să ia parte la tristețea lor într-un final ce prevestește filosofia spațiului mioritic :

„A plînge putem și noi,
Dimpreună și cu voi,
Plîngeți și voi, codrilor,
Mîndrelor pădurelor,
Plîngeți și voi munților,
Și voi mîndre văilor,
Plîngeți și voi, apelor,
Dimpreună pietrelor,
Plîngeți, dobitoacelor,
Dimpreună lemnelor,
Plîngi tu, lună, și tu, soare,
Cînd omul din lume moare,
Plîngeți și voi, patru vînturi,
Din toate patru pămînturi,
Plîngi o, lume, și alină
Clipa cu suspinuri plină,
Că o stea iar a căzut
Și din lume a trecut.[11]"

Din variantele acestui bocet impregnat de cultul soarelui, două filoane se vor prelungi în creația literară și filosofia românească : 1) filonul credinței în lumea cea-

[11] Simion Florea Marian, *op. cit.*

laltă, care se va prelungi în basmul românesc populat cu ființe supranaturale și presărat cu drumuri simbolice de inițiere, și 2) filonul filosofiei ancestrale, al comuniunii omului cu natura, cu pămîntul-matcă arhetipală ca în balada *Miorița*.

3. NUNTA COSMICĂ

De la această suită de obiceiuri prin care cel dispărut este priveghiat și petrecut pe ultimul drum și pînă la cristalizarea concepției despre moarte în alegoria nunții cosmice nu este decît un pas.

Mai toate tradițiile noastre străvechi care impregnează miturile cosmice și cultul naturii, proiectate în rituri vînătorești, pastorale și agrare și păstrate în colinde, descîntece, bocete, legende, balade și basme sînt expresia unei concepții unitare izvorîte din viziunea mitologică a poporului român, în care comuniunea om-natură era înțeleasă ca unul dintre resorturile firește ale vieții, ca un sens major al ei. Din această viziune, *bocetul feciorului nenuntit* s-a sublimat într-o alegorie cosmică ce conține unul dintre miturile fundamentale ale poporului român. Fiindcă balada *Miorița* nu este altceva decît esența purificată de patimi, a unei gîndiri ce privește moartea cu seninătate orfică sau olimpiană.

Prin *Miorița* se face trecerea miraculoasă a efemerului în eternitate, a lumescului în nelumesc, a ceremonialului funebru în ceremonialul nupțial, a bocetului în poem straniu de dragoste.

În varianta *Mioriței* intitulată *Ciobănașul* [12] culeasă de Ovid Densușianu, felul cum e deplînsă moartea păstorului semnifică faptul că balada este la origini un bocet în care comuniunea cu natura apare pregnant (păsările îl jelesc, ploile îl scaldă, luna l-a împînzit cu razele ei, soarele i-a pus lumînarea în mînă, iar trei brazi mari s-au răsturnat și „l-au îngropat“ fluierașul fiind pus în bradul de deasupra mormîntului pentru a-i aduna oile și a-l plînge.

[12] Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, II, București, 1920, p. 109—110.

În varianta *Miorița* culeasă tot de Ovid Densusianu apar două elemente semnificative : 1) cultul frăției și 2) cultul soarelui răzbunător.

Cîrdurile de oi mîndre sînt : „Cu coarnele șute / Cu steluță-n frunte". Turmele sînt conduse de o tovărășie bazată pe legătura patriarhală a sîngelui :

„Cu trei ciobănei,
Tustrei verișori
Că-s din trei surori :
Unu-i ungurean,
Unu-i moldovean
Și unu-i vrîncean."

Frăția bazată pe legea sîngelui, dar și a legămîntului străvechi ce unea comunitățile vînătorești și pastorale este încălcată, dar nu oricum și nu la lumina Soarelui atoatevăzător și pedepsitor, ci în ceas ascuns :

„În apus de soare,
Umbre cînd pornesc,
Negure-se-opresc
Pe munți și pe ape...
Dorm oile toate." [13]

Teama de animalele credincioase ciobanului ucis îi îndeamnă pe cei ce încalcă legea nescrisă a frăției să făptuiască omorul în taină, atunci cînd puterile soarelui slăbesc.

Această încălcare a legămîntului frățesc al păstorilor duce la nerespectarea înțelegerii, pe care feciorul o făcuse cu aleasa inimii, logodna premergătoare nunții atestată în varianta *Mioriței* intitulată *Oaia năzdrăvană*. În această baladă în care viața „ciobanului moldovean" luată tîlhărește de trei „dorojani, feciori de mocani", pe plai nu apare mama flăcăului nenuntit, ci aceea care-i fusese sortită mireasă, așa cum reiese din ruga-testament a voinicului ce va fi răpus :

„Și tu, oaia mea
Tu, dacă-i vedea
O mîndră fetiță
Cu neagră cosiță
Prin crînguri umblînd,

[13] Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, II, București, 1923.

Din gură cîntînd,
Din ochi lăcrămînd,
De mine-ntrebînd,
Să nu-i spui că sînt
Culcat sub pămînt,
Ci că m-am tot dus,
Dus pe munte-n sus,
Prin vîrfuri cărunte
Dincolo de munte,
Căvălaș să-mi dreg,
Flori ca să-i culeg
Pentru nunta mea
Ce-o să fac cu ea." [14]

Este prezentă aici embrionar, ca într-un cîntec ritual de înmormîntare, imaginea alegorică a morții [15] ce va fi transfigurată în celebra viziune cosmică a comuniunii omului cu natura din varianta Alecsandri a *Mioriței*:

„Iar tu de omor
Să nu le spui lor (oilor — n.n.).
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mîndră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!"

În această suită de metafore care creează alegoria nunții cosmice cu mireasa lumii este condensată o întreagă filosofie a românului despre soartă, despre existență și postexistență. Reînvie aici mitul soarelui înfrățit cu rîvnita lună pentru a-i ține cununa celui căruia i-a căzut

[14] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, II, București 1885.

[15] Cf. *Istoria literaturii române*, I, p. 119.

steaua vieții și la a cărui nuntă postumă participă întreaga natură înfiorată de dispariția lui tragică.

Pe plaiul de dor nu va mai apărea acum chipul logodnicei, ci al mamei — simbolul etern al apariției vieții, mamă căreia *mioara năzdrăvană* este rugată să nu-i spună adevărul :

„Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuță
Să nu spui, drăguță
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntași
Brazi și păltinași,
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii !“ [16]

Întruchiparea înțelepciunii populare, *Mama* rămîne singura ființă pe lume căreia știrea morții nu-i trebuie transmisă nici sub formă alegorică.

La capătul drumului nostru privind oglindirea cultului solar în folclorul român, pe parcursul căruia analiza de text ne-a permis descoperirea unor aspecte deosebite ale creației noastre populare, dorim să reamintim cîteva contribuții care converg în sprijinul ipotezelor, demonstrațiilor și concluziilor de pînă acum.

Balada *Miorița* despre care folcloristul Ion Diaconu a scris că este „un rest de poezie păgînă cu elemente naturiste reale, înfățișînd împreunarea sufletului ciobănesc cu imensitatea cosmică“ [17], în mod firesc și studiul de față se va opri asupra proiecțiilor sale în gîndirea și creația poporului român.

---

[16] Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, 1866, p. 1—3.

[17] Ion Diaconu, *Aspecte etnografice putnene*, Focșani, 1936, p. 23.

Dincolo de exaltarea sentimentului morții (Dan Botta *Unduire și moarte*, Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*), trebuie să arătăm așa cum remarca sociologul H. H. Stahl, că *Miorița*, departe de a exprima „dragostea de moarte", face parte dintr-un ceremonial specific tinerilor morți celibatari" [18], ceea ce am încercat să demonstrăm și noi împărtășind întrutotul punctul de vedere al lui Mircea Eliade.

În comentariile sale la balada *Miorița* Mircea Eliade remarcă și faptul că încă din 1925 Ion Mușlea a făcut apropieri între *Miorița* și ritualurile funerare ale feciorilor și fecioarelor[19] iar Constantin Brăiloiu în exegeza lui *Sur une ballade roumaine*[20] dezvăluia tema arhaică, cu rădăcini în preistorie, *a morții asimilate unei nunți* și, deci, stabilea originea baladei în bocet, care alături de alte obiceiuri avea ca scop pacificarea sufletului pentru ca mortul să nu „devină nefast" și să se întoarcă sub formă de strigoi printre cei vii.

Simbolismul nupțial al *Mioriței* s-a contopit cu ritul nunții postume bazat pe funcția originară a logosului, deci pe elementul verbal al unui descîntec. Aceste incantații (bocet și descîntec) cu altă finalitate, s-au integrat în balada *Miorița* aureolînd-o cu acea atmosferă de taină ce se degajă și azi din această creație ca un sfînt mister, care în esență nu este decît expresie a unei îndelungate tradiții cristalizate în formule artistice devenite locuri comune în folclorul și literatura română.

Concluziile lui C. Brăiloiu răstoarnă părerile cu privire la fatalismul baladei subliniind substratul ei, incantațiile din care s-a plămădit :

„Ele nu exprimă nici voința renunțării, nici beția neantului, nici adorația morții, ci exact contrariul lor, pentru că în ele se perpetuează memoria gesturilor de apărare a vieții[21].

---

[18] H. H. Stahl, *Filosofarea despre filosofia poporului român*, *Sociologia românească*, III, 1938, nr. 3—4, p. 114—119.

[19] Cf. Jean Mușlea, *La mort — mariage — une particularité du folklore balkanique*, Mélanges de l'école Roumaine an France, Paris, 1925, p. 19.

[20] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine : La Mioritza*, Génève, 1946, apud Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 233—236.

[21] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 13.

Sublimate în colind și orație de nuntă funebră, bocetele și descîntecele originare și-au schimbat funcțiile inițiale și au concurat la crearea unui arhetip al spiritualității românești. *Alegoria morții, nunta mioritică, chipul iubitei* înlocuit apoi de cel al *măicuței, plaiul nupțial, ruga-testament, comuniunea cu natura personificată, miracolul oii năzdrăvane care grăiește* sînt temele ce structurează balada născută sub zodia *stelei căzătoare* în *ceasul scris pe cer*. Acest univers cu origini arhaice, preistorice se va perpetua din credința în nemurire a dacilor în „dorința păstorului de a-și prelungi o postexistență simbolică departe de sat, prin intermediul instrumentelor specifice meseriei sale."[22]

Această postexistență, această căsătorie postumă va avea ca partener *bradul* sau *lancea*, cum sublinia Mircea Eliade, în afară de căsătoria simbolică a tinerilor morți și nenuntiți.

Relevînd contribuția tuturor exegeților români la studiul *Mioriței* și aportul lui Adrian Fochi[23] în acest sens, Mircea Eliade arăta că, în cosmosul liturgic, transfigurat, al *Mioriței*, atmosfera tenebroasă a riturilor funerare dispare. În această nuntă de proporții și de structură cosmice universul apare senin, ca un cadru firesc al integrării omului cu natura atunci cînd are revelația tragică a destinului.

„Mesajul cel mai profund al baladei îl constituie voința păstorului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturghiei cosmice, transfigurîndu-i moartea în «nuntă mioritică», chemînd pe lîngă el soarele și luna și proiectîndu-se printre stele, ape și munți. Desigur, noi am văzut că tot acest repertoriu de gesturi, imagini și simboluri exista deja, cel puțin virtual, în riturile și credințele ceremoniilor de nuntă postume. Dar poetul popular a știut să transfigureze aceste clișee tradiționale într-o «nuntă mioritică» de structură cosmică. În baladă, semnificația acestei nunți nu mai este substituirea elementelor rituale cu scopul de a efectua simbolic o nuntă postumă ; măreția

---

22 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 243.

23 Adrian Fochi, *Miorița : Tipologie, circulație, geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Editura Academiei R.P.R., 1964.

fabuloasă a ceremoniilor mistice este răspunsul dat de păstor cruntului său destin. El reușește *să prefacă un eveniment nefericit într-o taină a nunții,* pentru că moartea unui tînăr necunoscut se transformă în celebrări nupțiale de proporții cosmice." [24]

Acest triumf asupra propriului destin, acest sens impus absurdului însuși[25], prin care păstorul răspunde nefericirii și morții printr-o feerie nupțială, constituie nu numai expresia reînvierii mitului cosmic, ci și a permanenței unei credințe, aceea în nemurire care s-a perpetuat și dăinuie la români.

Într-un fel, destinul tragic transfigurat alegoric în *Miorița* semnifică existența zbuciumată a poporului român în luptă cu vijeliile soartei pe care le-a biruit nu numai cu optimism ci și cu chibzuință, răbdare și înțelepciune. *Este modul nostru de a exista în lume,* cum spunea inegalabilul exeget al *Mioriței,* Mircea Eliade.

---

[24] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 248.

[25] *Ibidem*, p. 249.

C. METAMORFOZE ALE MITULUI SOLAR [1]

1. LEGENDA COSMICĂ A *CICOAREI*

Tot o dramă luciferică la origini, o dramă a incompatibilității dintre efemer și etern, dintre aspirația solară și cea pămîntească este și legenda cosmică a *Cicoarei,* în care Soarele dorește aprig să se împreune cu o muritoare.

Zîna florilor, Floarea zorilor, tînăra mlădiță se plimbă desculță pe *pîrîu de rouă,* adunîndu-și, după un obicei străvechi, roua cîmpului într-un pahar :

„[...] Și ea mi se crede
Că nimeni n-o vede.
Dar o a văzut
Drăguț sfîntul Soare
Și cum o-a văzut,
Mult că i-a plăcut
Și-n grabă-a mînat
Doi luceferei,
Pețitorii ei."

Ierarhia Soarelui sfînt e bine stabilită, luceferii fiind mesagerii săi, în această situație.

Zîna florilor, Floarea zorilor îi întîmpină și-i primește după obiceiul românesc al ospeției :

„— Doi luceferei,
Ospețiorii mei,
Treceți d-odihniți
Și vă veseliți !"

Siguri de izbînda lor, ca emisari ai Soarelui atotputernic, cum îl știau, luceferii îi răspund :

---

[1] Lucrarea noastră nefiind exhaustivă, trimitem pentru alte *mărturii ale cultului* solar la români la : *Imaginile soarelui în arta populară,* în *Studii și cercetări de istoria artei,* 1963, București, nr. 1.

„— N-am venit s-odihnim
Să ne veselim
Ci-am venit să peţim
Şi să logodim :
Vrei pe sfîntul Soare,
Că el e mai mare ? “

Răspunsul neaşteptat prevesteşte şi pecetluieşte declinul domniei absolute a zeului Soare :

„— Ba eu n-oi voi
Soare soţior,
Că-i tot călător
Ziua
Peste sate
Şi noaptea pe ape ! “

Analiza semantică a textului dezvăluie, în afară de originea cosmică a acestei legende şi alte date semnificative. Legenda s-a făurit — se pare — în epoca de trecere de la vînătoare, la păstorit şi agricultură, îndeletniciri ce dădeau omului mai multă stabilitate, îl legau mai mult de plaiul a cărui tînără mlădiţă e *Zîna florilor* şi *Floarea zorilor*. Aceste atribute ce par fireşti reflectă o dualitate discretă, două concepţii de viaţă : cea veche, care trece pe planul al doilea, prin care omul e fiul Soarelui, în cazul nostru tînăra e Floarea zorilor, personificare ce urmează după aceea în care fata este denumită Zînă a florilor, conform unei concepţii ce izvorăşte din cultul naturii mereu renăscînde. Cult ce prevesteşte religia panteistă, din care se va proiecta religia politeistă. Astfel, propria creaţie a religiei monoteiste (cultul Soarelui), devine treptat propria sa negaţie.

Stabilitatea la care trecuse vînătorul prin păstorit şi agricultură se manifestă acum pregnant prin graiul fetei, căreia nu-i place să se însoţească cu un veşnic călător. Este aici sugerată experienţa amară a cîştigării existenţei prin vînătoare, ocupaţie în care omul era veşnic hăituit, expus morţii şi mereu îndepărtat de familie în căutarea hranei.

Auzind refuzul fetei, Soarele se aprinde de necaz, ca un om de rînd, dar exclamă ca un tiran crud, care încă mai are în mînă frînele :

„— Lăsaţi-mi-o-n pace,
Că mi-o voi preface

În fragedă floare,
Floare de cicoare,
Cu ochi după Soare.
Cînd oi răsări,
Ea s-o-nveseli ;
Cînd oi asfinți,
Ea s-o ofili ;
Cînd oi scăpăta,
Ea s-o aduna ! "[2]

Această variantă-replică la balada originară a destrămării unicității cultului solar s-a născut, ca și arhetipul, din felul empiric în care omul a privit uimit mișcarea astrelor și influența lor asupra naturii, reînviind-o cu lumina și ofilind-o cu întunericul ce se naște în urma lor.

Aceste metamorfoze întîlnite și în mitologia romană pe care a înfățișat-o omenirii poetul exilat la Pontul Euxin, Ovidiu, constituie mărturii de arheologie literară, prin care straturile de credințe din care s-au sedimentat miturile popoarelor ies la iveală prin tot ceea ce au ele mai original.

2. LEGENDA ADORMIRII SOARELUI

Trecînd din perioada comuniunii omului cu marea din apele căreia răsărea soarele, născîndu-se ca Afrodita din spuma mării, epocă a pescarilor și vînătorilor și apoi a păstorilor și agricultorilor, reflectată în baladele amintite, mitul cosmic se va proiecta în feudalism prin balada *Arcoș-Pașa și Gerul,* alegorie cosmică ce vizează lumea feudală a Evului Mediu.

Dincolo de straturile prin care influența etapelor istorice este vizibilă, mai ales cea a păgînilor turci, cei mai temuți dușmani ai noii religii creștine, legenda semnifică lupta crîncenă dintre anotimpuri, personificate simbolic :

„Foicica bobului,
Supt seninul cerului,

[2] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 459 ; Alte referințe la Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 176—185.

La Fîntîna Gerului,
Nemerit-a să se bată
Tot Arcoș, pașă bătrîn
Cu barba băgată-n sîn.
El măre, mi-a nimerit,
Și el, măre,-a tăbărît
Tot c-o mie de pașie,
Ca el, măre, să se bată
Cu Gerul, cu Crivățul,
Puterea lui Dumnezeu,
Ce n-am văzut de cînd sînt eu."

Vedem cum prin transfer sincretic, forțele cosmice dezlănțuite de adormirea Soarelui capătă noi atribuții, noi semnificații : mai întîi, devin, din vrăjmașe omului, părtașe la suferința lui și aliate împotriva forțelor invadatoare. Gerul și Crivățul devin, prin integrarea lor în cultul creștin, apărători ai ființei umane, ca exponenți ai noii puteri.

Adormirea Soarelui pare a fi aici opera noii credințe ce l-a detronat, a unei puteri nemaiîntîlnite pînă atunci :

„Puterea lui Dumnezeu
Ce n-am văzut de cînd sînt eu"

după cum exclamă rapsodul dar nu de cînd s-a pomenit omul pe pămînt, cînd se închina altor zei în frunte cu Sfîntul Soare.

Declinul Soarelui, eclipsa lui pe firmamentul ceresc coincide cu întronarea noii religii în expansiune, cu credința ce devine noul stindard de luptă al românilor după dispariția eponimului lor dacic — Lupul — epitet ritual al tineretului războinic sau poreclă de imigranți victorioși prin care dacii erau conștienți de raportul dintre lup și război : dovadă — simbolismul stindardului lor.[1]

Cu privire la influența cimeriană pe care am amintit-o cînd am analizat *Soarele și Luna,* Mircea Eliade, posesorul unor bogate surse de informații, scria : „Pentru că dacii își aminteau că numele lor mai vechi era *dáoi,* nu este exclus ca acest nume să fie de origine cimeriană. Într-adevăr cimerienii locuiseră o parte a Da-

[1] Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 31.

ciei, în special regiunea Carpaților. Cimerienii erau un popor traco-frigian cu anumite elemente iraniene."[2]

Această legătură de sînge a popoarelor se va manifesta și în comuniunea lor de concepții, cultul solar fiind comun iranienilor, cu care se înrudeau cimerienii și daco-geții.

Din această mitologie unică s-a născut și cultul zeului unic : Soarele, care va dăinui pînă tîrziu în multe datini.

Una dintre acestea este și aceea că forțele oarbe ale naturii își au izvorul sub pămînt de unde răbufnesc prin *guri ale iadului* (în antiteză cu *gura de rai* a spațiului mioritic). O astfel de *gură* malefică devine în religia creștină lăcașul unor forțe supranaturale, cum este *Fîntîna Gerului* la care merge Arcoș pașa pentru a vorbi cu Gerul :

„— Hai, Gerule, să ne batem,
Că oastea-mi este îmbrăcată
Și la picioare-ncălțată
Cu opinci negre de capră,
Ce rabdă bine la apă."

(Opinca de capră a făcut parte din echipamentul obișnuit de luptă al dacilor și romanilor).

Înfățișarea Gerului ieșind din fîntînă prevestește pe Gerilă din basmele populare și ale lui Creangă, simbolul apei înghețate, al ființei de zăpadă ce pare a fi un moșneag român :

„Ieșea Gerul din fîntînă,
Cu toiag de gheață-n mînă,
Cu căciulă de zăpadă,
Cu mustăți de chidă albă,
Și din chică
Roua-i pică."

Răspunsul Gerului e ca o destăinuire dintr-un ritual de basm și reflectă experiența omului în luptă cu stihiile naturii :

„— Hai, Arcoș, pașă bătrîn,
Cu barba băgată-n sîn,
Că eu ție că ți-am spus
La mine să nu mai vii

---

[2] *Ibidem*, p. 32.

Tot în luna lui Undrea,
Cînd sînt în puterea mea,
Ci prin luna lui Cuptori,
Cînd sînt ofilit de sori
Și sînt tot bătut de ploi."

Legenda împărtășește un tezaur de experiență și inițiază pe ascultători în tainele naturii care pot deveni tinerilor războinici aliați sau dușmani în luptă : luna lui Undrea (decembrie) semnifică puterea iernii, iar luna lui Cuptor (iulie) — puterea verii. Se poate afirma în concluzie, că legendele nu sînt altceva decît frînturi, resturi din marea epopee a popoarelor.

Nesocotind experiența vieții, trufașul pașă Arcoș se ia la luptă cu Gerul, care se dezlănțuie :

„Dar Crivățul ce-mi făcea ?
De cu seară roura,
Peste noapte că-mi ploua,
Și la ziuă geruia
Pașa mi se speria.
Dar voinicii ce-mi făcea ?
La Arcoș că mi-și venea
Și din gură așa-mi grăia :
— Hai, Arcoș, pașă bătrîn,
Cu barba băgată-n sîn,
Dă-ne-nvățul de la tine,
Doar vom trăi pîne mîine."

De acum înainte urmează o adevărată întrecere în care sînt antrenate forțele aflate într-o încleștare pe viață și pe moarte : mai întîi, Pașa-Arcoș își îndeamnă „voinicii cuminți" să-și aleagă frați de arme voinici „Cu armele-n dinți, / Streini de părinți", *ienicerii* străini de neamul turcesc, crescuți în credința Semilunei de cînd erau smulși de la pieptul mamelor lor, ca tribut plătit Porții Otomane. Totodată, Arcoș pașa îi îndeamnă să taie paturile de lemn de la puști și să ațițe focul pentru a se încălzi. Voinicii îi urmează poruncile, dar Crivățul :

„Deodată se umfla
Și focul îmi mătura."

Voinicii speriați îi cer sfatul și, păgînul Arcoș Pașa îi îndeamnă să comită un nou sacrilegiu, după cel făptuit cu recrutarea în armată a fiilor altor neamuri :

„În biserică să intrați
Strănile să le tăiați,
Foc mare să-mi ațîțați,
Mîinile să vă-ncălziți.“

Urmînd și acest îndemn nefast, voinicii lui Arcoș pașa nu fac altceva decît să-l înfurie și mai mult pe Crivăț care, umflîndu-se din nou, mătură iar focul. Voinicii neputincioși îi cer o nouă povață Pașei Arcoș, care îi îndeamnă să-și sacrifice caii și să-și facă din coșurile lor adăpost. Deci, nu a fost de ajuns că și-au distrus armele și au învrăjbit mulțimile distrugîndu-le templele, ci mai trebuia încă un sacrificiu. Această strategie absurdă ascunde un tîlc care era descifrat pe îndelete de cei inițiați în tainele războiului prin parcurgerea unor drumuri simbolice în basm sau legendă, aidoma cu cele pe care le vor întîlni pe parcursul vieții.

Eriniile basmului românesc sînt întrupate aici în Ger și Crivăț, aflați în luna decembrie în deplinătatea puterilor. Cum se răzbună din nou Crivățul, aflăm în continuare :

„De cu seară roura,
Peste noapte că-mi ploua,
Dar ce fel de ploaie-mi da ?
Lacuri la genunchi făcea.
De cu seară,
Ploaie caldă ;
Peste noapte,
Cu zăpadă ;
Și spre ziuă — geruială
Peste geam de poleială.“

Această dezlănțuire neașteptată a naturii mînioase, ce se revarsă printr-o ploaie caldă, torențială, urmată de zăpadă, ger și polei pecetluiește soarta voinicilor lui Arcoș Pașa, care :

„Cu toții că-mi îngheța,
Numai unu-mi rămînea,
La Arcoș că mi-și mergea
Și din gură-așa-mi grăia
Și așa mi-l judeca :
— Hai, Arcoș, pașă bătrîn,
Cu barba băgată-n sîn,
Tu, cu mintea proastă-a ta,
Ți-ai prăpădit pașia.

Dintr-o ceată de voinici,
Am rămas singur p-aici ;
Făr' de frați, făr' de surori,
Parcă sînt picat din nori.
După ce-așa-l judeca
Paloș din teacă scotea
Și capul i-l reteza."

Acest cîntec bătrînesc intrat în legendă, oglindește într-un fel drumul pe care l-a străbătut poporul nostru, în lupta împotriva cotropitorilor, înzestrîndu-și eroii cu puteri supranaturale, puteri pe care le-au dovedit și în realitate domnitori ca Mircea, Basarab în încleștarea de la Rovine cu Baiazid, Ștefan denumit cel Mare, Iancu de Hunedoara, Vlad Țepeș și Mihai Viteazul, ale căror stratageme par simbolizate de înțeleptul Ger din legendă.

Ritual de inițiere războinică, cod oral de înțelepciune, cîntecul bătrînesc constituie, într-adevăr, o părticică din epopeea eroică a românilor.

De aceea rapsodul își încheie astfel cîntecul eroic în fața ascultătorilor, ce așteptau cu sufetul la gură alt cîntec de ispravă :

„Am cîntat cîntec bătrîn
Și mai am altele-n sîn ;
De voiți să vă mai spui,
Mai dați plosca moșului."[3]

Semnificativ pentru originea sa este și faptul că acest cîntec legendar[4] cîntat la ospețe, adevărate banchete unde petrecerea ca și șezătoarea avea și rol de inițiere, a fost cules de folcloristul C. N. Mateescu de la Albești, lîngă Curtea de Argeș, cetate de scaun unde la curtea domnească rapsozii evocau vremurile și faptele eroice ale neamului în lupta cu cotropitorii.

---

[3] C. N. Mateescu, *Balade*, Vălenii de Munte, 1909, p. 105—110.

[4] Alte interpretări ale *Cîntecului gerului* la : P. Caraman, *Contribuțiile la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folclor", I, p. 62, în care încearcă să-i descopere izvoarele istorice ; D. Caracostea, *Balada Crivățului*, în „Revista fundațiilor", 1943, în care polemizează cu P. Caraman, arătînd originea mitică a baladei ; cu privire la răspîndirea în eposul românesc a acestei balade cosmice, Gh. Vrabie, în *op. cit.*, p. 196—204, dă numeroase referințe analizînd caracterul ei istorico-legendar.

D. RITURI PENTRU ADORMIREA SOARELUI RĂZBUNĂTOR

În afară de binefacerile pe care le aduce omului prin somnul și veghea sa din timpul iernii, cînd Gerul, Crivățul, Zăpada și Ploaia acționează ca agenți terapeutici asupra naturii, purificînd-o și hrănind-o pentru miraculoasa și eterna ei reînviere din primăvară, celebrată prin ceremoniile dionysiace, Soarele este privit, prin arșița sa de vară, ca un zeu răuvoitor omului. Această credință s-a instaurat după ce cultul Soarelui a intrat în declin și armonia vîrstei de aur a omenirii — cînd pămîntul părea Eden și se spune că omul nu știa ce-i foamea, frigul, rușinea și interdicțiile — a fost răsturnată de căldura excesivă a Soarelui ce pîrjolea totul. Această lipsă de măsură, acest *hibris* părea o revanșă, o răzbunare a celui ce fusese preamărit și adorat pînă la sacrificiu și apoi uitat de cei cărora le dădu viață și binefacerile luminii.

Amurgul zeului Soare nu s-a produs lent, fiindcă nici zeii, nici clasele dominante nu părăsesc de bunăvoie scena lumii. Efectul cumplit al arșiței solare nu este altceva în credința populară decît revărsarea mîniei Soarelui față de lipsa de recunoștință a oamenilor care se închină altor zei.

Pentru îmbunarea Soarelui cuprins de furia cumplită a răzbunării, oamenii își aduc din nou aminte de ritualurile pe care le oficiau în cinstea sa, preamărindu-l. Unul dintre acestea, născut din credința în puterea miraculoasă a Soarelui atotputernic de a reînvia natura este cel dionysiac. Ca secvențe din aceste ceremonialuri grandioase închinate naturii reînnoite am moștenit, pînă în zilele noastre, riturile de *adormire a Soarelui*, *Paparuda* ori *Paparuga* și *Caloianul*.

Proiecții în contemporaneitate ale mitului cosmic originar, aceste obiceiuri cu multiple sensuri magice[1] *Paparuda* și *Caloianul* sînt semnalate, pentru prima oară la români, de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*.

Papaluga, cum îi spune Cantemir, s-a păstrat în mai multe variante, dintre care într-una apare în invocație și cuvîntul rugă :

„Păpărugă-rugă,
Ia ieși de ne udă
Cu găleata d-apă
Peste gloata tătă ;
Cu ulcuța nouă,
Plinuță de rouă ;
Cu inel d-argint,
Prestă tăt pămînt.
Ploaie, Doamne, ploaie,
Să curgă șiroaie,
Ploiță curată,
Din ceri îi lăsată,
Oblăcei cu nourei.
Adă-mi, Doamne, cheile,
Să slobozim ploile
Ca să crească grînile,
Crească cucuruzile“ [...][2]

Incantație magică, avînd inițial funcția de îmbunare a Soarelui răzvrătit, jocul *Paparuda* impresionează mai mult prin text și melodie și mai puțin prin joc, care totuși are un anumit rol purificator în ansamblul dansurilor populare românești, fiind înrudit cu *Călușul*, în acest sens, după cum am văzut.

Călușul, la origini, începea cu un imn de slavă închinat soarelui, urmat de un marș, *Paparuda* începe cu o rugă închinată Demiurgului — cel ce a luat locul zeului Soare.

O variantă a *Călușului*, este *Chindia*[3], joc pe care-l jucau bătrînii la asfințit (Jugur, Muscel). Privit ca un joc

---

[1] Cf. *Istoria literaturii române*, I, ed. cit., p. 30.

[2] G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Tomul I ; Poezia tradițională, Budapesta, 1899, p. 198.

[3] Gh. Popescu-Județ, *Jocuri populare din regiunea Argeș*, Casa Creației populare a regiunii Argeș, București, Editura Muzicală, 1963, p. 80.

supranatural, *Călușul* este înzestrat cu forțe tămăduitoare, cathartice, în sensul magiei populare. Despre bucata de lemn răsucit pe care Călușarii fac legămîntul lor la Stroiești de Dolj, se crede că ar avea puteri miraculoase pentru sănătatea oamenilor : „De asemeni, poate să oprească ploile sau să le dezlege. Cînd s-a spart Călușul se aruncă acest lemn într-o baltă ; dacă nimeni nu-l ia și nu-l caută, se va lăsa o mare secetă. Se vor dezlănțui furtuni groaznice vara."[4]

Această înrudire dintre *Călușari* și *Paparudă* atestă faptul că jocurile populare făceau parte, la origini, dintr-un ceremonial unic. Dansul popular fiind un fenomen sincretic, muzica, mișcarea ritmică și cuvîntul (strigătura, textul incantației) concurau la atingerea scopului propus, prin efecte deosebite, dar sincronizate într-un spectacol grandios.

Diferențiate de matca în care erau îngemănate, aceste obiceiuri reflectă, cum am mai spus, un univers spiritual complex și contradictoriu prin funcțiile multiple pe care le-a moștenit, prin straturile de influențe ce s-au depus peste fenomenul originar, interferîndu-se, contaminîndu-se, negîndu-se, ori afirmîndu-se într-o nouă simbioză.

În această lumină trebuie interpretat un alt obicei izvorît din cultul naturii, din divinizarea forțelor care au rolul preponderent în perpetuarea vieții, soarele și ploaia : *Caloianul*.

Pînă nu demult, *Paparuda* și *Caloianul* se practicau la date fixe : *Paparuda* în marțea sau joia celei de-a cincea săptămîni după Paști. Această periodicitate a sărbătorilor de primăvară este legată de succesiunea anotimpurilor, de schimbările ciclice ale naturii. Oamenii au observat că după trezirea la viață a naturii, după renașterea ei sub influența soarelui și a ploilor de primăvară, urmează o perioadă de declin, provocată de secetă. Aceste fenomene care se repetau cu exactitate astronomică au generat credința animistă în zeul oriental al naturii care moare și învie. Acest zeu este, în esență, un reflex al cultului solar ca și al cultului lui Dionysos. Ca practică tradițională, *Caloianul* reprezenta,

[4] Horia Barbu Oprișan, *Călușarii*, București, E.P.L., 1969, p. 123.

cel puțin pînă la un punct, plasticizarea acestei concepții magice: „În timp de secetă, femeile și fetele făceau din lut un mic chip de om, pe care, așezîndu-l într-un sicriaș, îl boceau ca pe mort, pentru ca apoi să-l înhumeze în malul unei ape curgătoare sau lîngă o fîntînă. Ritualul acesta imprima obiceiului un caracter spectacular asemănător ceremoniilor funerare. Versurile Caloianului erau cîntate deseori pe o melodie de bocet, alteori pe o melodie proprie, silabică, al cărui ritm o apropie de recitativ. Luate împreună, versuri și melodie, ele reprezintă o incantație arhaică prin excelență.“ [5]

Într-adevăr, textele incantațiilor care ne-au rămas cuprind secvențe de rugă, de bocet, ca după sacrificiul cuiva și de orație:

„Caloiene-iene,
Caloiene-iene,
du-te-n cer și cere
să deschiză porțile,
să slobozească ploile,
să curgă ca gîrlele
zilele
și nopțile
ca să crească grînele.“

Ce desprindem pînă aici din analiza textului? În primul rînd, ruga — amplificată prin refrenul ce devine muzical — rugă oficiată în cadrul incantației magice. Apoi personajul implorat să meargă ca mesager în cer pentru a-l ruga pe noul zeu să deschidă porțile cerului, oprind astfel mînia Soarelui revărsată prin arșiță de foc. Cine este acest Caloian ales de mulțime să-i transmită mesajul către cel de sus? Dacă prin balada mitologică *Soarele și Luna* asistăm la amurgul zeului Soare în mitologia românească, prin *Caloianul* participăm la înmormîntarea sa, după „adormirea“ invocată de *Paparuda*. Acest tulburător ciclu de înălțare, apogeu și declin al aștrilor, comparat cu nașterea, creșterea și existența omului pe pămînt urmate de declinul și moartea acestuia, va fi inspirat simbolica scară a vieții și mai toate filosofiile culturii universale.

Într-un erudit studiu asupra *Caloianului*, savantul român G. Ivănescu, făcînd o trecere în revistă a punc-

[5] Cf. *Istoria literaturii române*, I, ed. cit., p. 30.

telor de vedere exprimate pînă la el, amintea un fapt despre care nu se dau informații în lucrările citate: anume că mitul și sărbătoarea *Caloianului* „nu se găsesc la toți daco-românii, ci numai la cei din părțile de sud ale teritoriului daco-românesc, mai precis: în cîmpia olteană și munteană, în Dobrogea și în Moldova de sud. După cît se pare, în restul teritoriului daco-românesc nu există decît obiceiul paparudelor, și el nu este ritualul unei sărbători populare, ci numai o practică magică la care se recurge vara cînd este nevoie de ploaie".[6]

Deși disputa cu privire la originile *Caloianului* nu s-a terminat, cîteva aspecte reliefate pînă acum vin în sprijinul ipotezei noastre cu privire la mitul fundamental al Soarelui, din care s-au proiectat riturile și practicile magice legate de cultul său.

Dincolo de elementele fanteziste pe care le introduce, firesc, în legendele culese din creația populară, Nicolae Densușianu[7] remarcă, din noianul de tradiții care s-au întrețesut în această practică magică, ritul de înmormîntare simbolică a Soarelui:

„Cînd primăvara e secetă mare, fetele române fac o păpușă mare de lut galben în formă de om, pe care o împodobesc cu panglici, cu cîrpe colorate și cu flori, iar pe cap îi pun drept căciulă o coajă de ou roșu. Pe alte locuri îl îmbracă în straie țărănești, cu opinci și cu căciulă.* Această păpușă, spun dînsele, reprezintă pe tînărul *Caloian*; iar marți, în săptămîna a treia de la Paști, fetele așează această figură de lut într-un coșciug, o fată reprezintă pe popa, alta pe dascălul, o bocesc, o plîng, unele chiar cu lacrimi, provocînd-o în bocetele lor cu cuvintele: «Caloiene, trup de Deciană»**, adică copil al Decianei, sau «Scaloiene Scaloian, trupușor de Dician».

---

[6] G. Ivănescu, *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc și limba românească: Caloianul*, în *Folclor literar*, I, Timișoara, 1967, p. 13—23.

[7] Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, București, 1913, p. 259—262.

* „Noua Revistă Română", II, 1900, p. 94 (nota lui N. Densușianu).

** După comunicările din comunele Cioara-Doicești (Brăila) și Seimenii mari (Constanța) (nota lui N. Densușianu).

Apoi acest cortegiu de tinere vestale duce și înmormîntează păpușa (ori păpușele) într-un loc aproape de apă, iar după înmormîntare îi fac pomană. A treia zi după această ceremonie, fetele se duc iarăși la mormîntul lui Caloian, îl dezgroapă, îl bocesc din nou, îl pun într-un coșciug de papură, îi aprind lumînări și-i dau drumul pe Dunăre ; ori pe apă".

După ce reproduce cîteva bocete cu privire la Caloian, N. Densușianu comentează în nota 2 de la subsoul paginii 200 : „În alte localități, se fac *două păpuși*, una de sex bărbătesc, ce reprezintă pe «Tatăl soarelui» și alta de sex femeiesc înfățișînd pe «Mama ploii»". Asistăm, deci, la apusul cultului Soarelui de către noua religie creștină, care condamna incestul și apăra patriarhul, cum am văzut în legenda *Soarele și Luna*. În această viziune trebuie înțeles sacrificiul pe care-l fac frigienii cu prilejul unei secete, înmormîntînd imaginea de lut a păstorului Attis, îndrăgostit de zeița mamă, Cybele. „Fapta necurată" a incestului a atras calamitatea și oamenii sînt nevoiți să-l sacrifice pe păcătos... Acest strat creștin s-a depus peste fondul păgîn al unui obicei care are rădăcini străvechi în mitul zeului oriental care moare și învie, fiind simbolizat de Tammuz la babilonieni, Osiris la egipteni, Adonis la greci și Attis, după cum am văzut, la frigieni.[8]

Comentînd contribuțiile lui I. A. Candrea, N. Densușianu, Marcu Beza, Petru Caraman, Mihail Vulpescu și N. S. Derjavin în descifrarea enigmei acestei practici magice preluate de creștinism, G. Ivănescu ajunge la concluzia că acest nume este la origine un compus grecesc (καλος — „frumos" și Ιανη — „Ioan"), de unde a rezultat Caloian — așa cum s-a numit fiul cel mai mare al împăratului Alexios al IV-lea și Ioniță (Caloianul). (Ion cel Bun, cel Frumos).

Identificarea dintre zeu, sfînt și împărați intră în tactica prin care Patristica îi integra pe zeii păgîni în religia creștină. Și la slavii răsăriteni, cum a arătat Candrea, exista un obicei înrudit cu *Caloianul* nostru și anume, acela al înmormîntării lui Iarilo, zeu solar, simbolizînd fertilitatea ca și Dionysos. (Zeul vegetației

---

[8] Cf. Marcu Beza, *Paganism in Romanian Folklore*, London, 1928, p. 32—36.

se confundă aici cu zeul soarelui). Asupra acestui punct de vedere, G. Ivănescu polemizează cu Frazer, care în *Creanga de aur*[9] consideră acest obicei ca un cult al soarelui sau o purificare prin foc și conchide că: „focul și mitul zeului ucis sînt două obiceiuri cu origini deosebite, care în unele regiuni s-au îmbinat."[10]

Născut în Frigia[11] de unde s-a răspîndit de-a lungul țărmului Mării Negre și în Cîmpia Dunării, *Caloianul* rămîne mărturia prin care se dovedește apusul complet al celui mai fascinant cult din istoria omenirii, cultul zeului Soare, care va reapărea pe pămînt prin învierea lui Hristos, simbolul noii credințe creștine, negare și afirmare indirectă a visului de aur al omului de a fi nemuritor. Vis ce la origini nu este altceva decît expresia credinței în viața eternă a traco-geto-dacilor.

[9] James George Frazer, *Creanga de aur*, V, București, 1980, p. 5—59.

[10] G. Ivănescu, *op. cit.*, p. 18.

[11] N. Densușianu, *op. cit.*, p. 262.

VIII. DIN TAINELE BANCHETULUI DACIC

1. GHICITOAREA, LEGENDA, BASMUL ȘI PROVERBUL

Banchetul dacic, care nu era nici o dezlănțuire de desfrîu, nici de beție, se oficia pe baza unor reguli stricte, devenite tabú, avînd drept scop inițierea celor aleși în tainele lui Zamolxis — zeul soarelui, de către păstrătorii religiei sale, profeții orfici. Celebrul pasaj al lui Herodot despre geți este o mărturie de preț și în acest sens ; pe lîngă tehnica ocultării și a epifaniei.

„(Zamolxis — n.n.)... a cerut să i se clădească o sală de primire unde le oferea ospețe cetățenilor de vază ; în timpul ospețelor îi învăța că nici el, nici oaspeții săi, nici urmașii lor nu vor muri vreodată, ci numai se vor muta în alt loc unde, trăind pururi, vor avea parte de toate bunurile. În tot acel răstimp cît își găzduia oaspeții, vorbindu-le astfel, el dăduse poruncă să i se facă o locuință subterană. Cînd a fost gata locuința, a dispărut și el din mijlocul tracilor, coborînd în adîncimea încăperilor subpămîntene, unde a stat ascuns trei ani. Tracii l-au regretat și l-au bocit ca pe un mort. Dar în anul al patrulea el s-a ivit iarăși dinaintea tracilor, făcîndu-i astfel să creadă în tot ceea ce spunea“ (Herodot, *Istorii,* IV, 93—96)

Această inițiere pe care Zamolxis o oficia la ospețele sale va fi preluată de urmași și amplificată pe baza scenariului făurit de cel ce le sădise în suflet încrederea în nemurire.

Din ritualul oficiat în cadrul banchetului dacic desprindem cîteva trepte de inițiere, care constituie *fazele* unui scenariu fascinant : prima fază cerea ucenicilor dezlegarea unor ghicitori. *Ghicitoarea* constituia, deci, prima treaptă pe drumul cunoașterii vieții. A doua fază — adevărată piatră de încercare a virtuților viitorilor războinici născuți sub *semnul lupului,* după expresia lui Mircea Eliade, era proba de foc a legendei și basmu-

lui. *Legenda* și *Basmul* apar, deci, ca drum purificator de patimi, ca întrupare a enigmelor vieții și simbol al cunoașterii cristalizate în ultima treaptă a inițierii : *Proverbul*.

O legendă milenară pe care o povesteau haiducii din codrul Vlăsiei — Labirintul de la Porțile Daciei — în jurul focului la care pîrjoleau berbecii stropiți cu vin surprinde astfel ritualul inițierii orfice :

„Pe timpuri, cînd se băteau munții cap în cap și la poalele lor curgea izvorul cu apă vie, iar zmeii veneau de pe tărîmul celălalt unde pămîntul era ca piftia, pe malurile Dunării străjuiau doi Oameni de piatră, care erau frați de sînge cu Omul de pe crestele Carpaților. Oamenii aceștia uriași păstrau tainele cerului și pămîntului și nimeni nu avea voie să treacă dincolo de hotarul păzit de ei cu străşnicie, dacă nu dezlegau o ghicitoare. Cei ce cutezau și nu reușeau erau prăpădiți, sacrificați, plătind cu viața cutezanța nereușită de a dezlega una dintre enigmele Sfinxului de la Porțile împărăției Dacilor. Cine reușea însă, trecea pe tărîmul *drumului necunoscut* unde-i apăreau în cale zmeii și Muma pădurii, Balaurii cu solzii de aur, aspidele și scorpiile pămîntului care vărsau foc pe nări, și drumurile, drumurile, care mai de care mai înșelătoare ca sirenele și Ielele ce vrăjesc voinicii și le fură graiul. Drumuri presărate cu poduri de aramă, de argint și de aur, cu poiene vrăjite și adormitoare, cu domnițe despletite care-și fac baie în rîuri de rouă și te-ațîță cu zvîcnirea trupului cu sîni de marmură caldă pe calea dulcelui păcat, și palate de cleștar cu Ilene Cosînzene furate de zmeul blestemat căruia voinicul îi poate veni de hac dacă știe rostul străvechi și practicile folosirii oglinzii, a cremenii, a periei, a ștergarului cusut cu luminile curcubeului, a inelului și, mai ales, a ierbii fiarelor. Numai cine știe taina oglinzii, de pildă, o poate arunca în urma sa cînd e urmărit de scorpia ce varsă foc pe nări, înecînd-o în marea în care se preface oglinda.

La capătul drumului aidoma celui din poveste, voinicul ce va izbîndi va citi pe cer alături de steaua lui proverbul ce-l va călăuzi de acum înainte : *Ce ți-e scris în frunte ți-e pus*. Aici, își va afla taina vieții, ursită la naștere. Dar nu toți au parte de acest noroc, mulți în-

cearcă să cunoască căile ce le-au fost hărăzite, dar *mulți văd, puțini cunosc...*"

Legenda de mai sus am auzit-o de la tatăl meu, Panait Nițu, zis *Codin* Cantacuz, care la rîndul lui a auzit-o de la bunicul său Marincea Cantacuz, cel care și-a petrecut tinerețea haiducind în codrul Vlăsiei ce se întindea, pe atunci, de la gura Argeșului, Lacul Greaca și Valea Stînii, pînă la șesul Bărăganului.

Sensurile acestei legende sintetizează o parte din componentele banchetului dacic și, mai ales, reface „resturile arheologice mitologice" pe care noi le-am moștenit într-o imagine aproape completă a unui ritual ce făcea parte din tradițiile strămoșilor noștri.

În această viziune, *ghicitoarea, legenda, basmul* și *proverbul* apar ca întrupări simbolice [1] ale unei experiențe milenare de viață, ca expresii ale unui scenariu grandios prin care sub forma enigmei, alegoriei și a proverbului se proiectează cel mai impresionant spectacol al omenirii, arta.

2. ORACOLUL ROMÂNESC

Funcția încifrată, oraculară a ghicitorii, caracterul ei enigmatic prin excelență [2] îi conferă dimensiuni mitice, ceea ce atestă faptul că la origini această specie folclorică a fost o secvență dintr-un ceremonial străvechi.

Așa cum s-a subliniat, din familia ei de cuvinte fac parte *ghicitoreasa* și *ghicitorul* — cei care se ocupau cu ghicitul, „ghicitorii în stele" care apar în basme și în viață, vracii, solomonarii, vrăjitoarele, vrăjitorii. Acești „cititori de gînduri" și „în stele" cunoscuți în mitologia și istoria mai tuturor popoarelor nu sînt altceva, la origini, decît exponenții unei credințe sincere care mai tîrziu a degenerat în șarlatanie.

George Coșbuc, poetul care a încercat să refacă epopeea poporului român din tezaurul folcloric, sublinia

[1] Cf. I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1971, „Simbolica și arta ghicitorii", p. 267.

[2] Ovidiu Papadima, *Ghicitoarea — formele de artă*, în *op. cit.*, p. 231.

„originea mitică, atît prin fondul cît și prin forma lor“ [3] (a ghicitorilor), idee pe care o îmbrățișase și savantul M. Gaster [4].

În perioada matriarhatului, la ospețele închinate zeului Dionysos, femeile spuneau ghicitori la sfîrșitul petrecerii.

Această mărturie prețioasă pe care o găsim în opera lui Plutarh (Banchetul celor șapte înțelepți) atestă modul cum a luat naștere o tradiție îndelung păstrată în cultura europeană.

Din acest obicei dionysiac, orfic provine, deci, tradiția pe care o atestă izvoarele la greci și la egipteni, unde Sfinxul păstrează și acum enigma-i milenară. Opera retorului Athenäus din Egipt (200 î.e.n.), *Deipnosophistei (Ospățul învățaților)* e un izvor al cunoașterii ghicitorilor grecești. Savantul K. Olhert a urmărit cu minuțiozitate rostul enigmelor la petreceri. Vechii greci continuau ceremoniile tradiționale — ca și tracii, la ospețe. „De aceea, în mod firesc, foarte multe ghicitori ni s-au păstrat în scrieri avînd ca temă ospățul : *Banchetul celor șapte înțelepți* de Plutarh ; *Symposionul* lui Celius : *Ospățul (Convivium)*, de Xenofon ; *Ospățul înțelepților*, de Athenäus. La ospețele celor mai avuți — care aveau și un fel de regizor, symposiarhul, ales de comeseni prin sorții zarurilor — între formele de petrecere care urmau mesei propriu-zise, erau și ghicitorile, după cum relatează Aristofan în *Viespile*, și alții.“ [5]

Concepția lui G. Coșbuc și M. Gaster care se bazează pe teoria mitologică asupra originii folclorului (deci și a ghicitorilor alături de povești și basme) sugerată de W. Grimm și fundamentată de Max Müller stabilește, după părerea noastră, substratul real al creației populare.

---

[3] G. Coșbuc, *Ghicitorile poporale*, VI, 1902—1903, nr. 42—43, p. 1104—1108 și nr. 50, p. 1289—1290.

[4] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1983, p. 227—228.

[5] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 256. (Totuși, în ciuda acestor dovezi, Ovidiu Papadima nu împărtășește ideea originii mitologice a ghicitorii, ca secvență a unui ritual și nici nu încadrează șezătoarea în acest ritual, ci le consideră forme autonome ale manifestării vieții).

Folcloristul André Jolles a intuit magistral geneza mitologică a ghicitorii și faptul că aceasta ar fi o secvență dintr-un străvechi limbaj al inițiaților în ritualul unei religii. Limbaj orfic, criptic, tăcerea fiind deviza acestui ordin religios care avea menirea să-i inițieze pe tinerii războinici în tainele luptei în primul rînd.

Iată imaginea simbolică a fraților uniți într-o familie: *Alb înfemeiat, ce-i? (Usturoiul).* Cuvîntul *înfemeiat* sugerează imaginea „fraților într-o cămașă", căţeii albi de usturoi pe care-i folosesc și *Călușarii* (altă frăție) în scopuri magice, tămăduitoare. Cuvîntul *înfemeiat*, scrie Ovidiu Papadima, păstrează vechiul sens latin al cuvîntului femeie, derivat din latinescul *familia.*[6]

Taina a tot ceea ce sălășluiește în întuneric, în umbră, în opoziție cu ceea ce trăiește la lumina soarelui a fascinat dintotdeauna mințile oamenilor, care și prin ghicitori au încercat să se apropie de dezlegarea enigmelor vieții: „Dumbră / Sumbră / Fără umbră" *(Apa)*; „Ce nu simți pe tine ?" *(Umbra)*; „Ce trece prin apă și nu se udă ?" *(Umbra)*; poetizarea ninsorii, a albului solar: „Vin oile de la munte / cu steluțe albe-n frunte"; atotputernicia soarelui: „Vine luna și n-o ia, / Vin stelele și n-o ia, / Vine soarele și-o ia." *(Bruma)*; iraționalul unei forțe oculte: „Suflet n-are, suflet fură" *(Focul)*. Deși stă pe loc, omul poate cutreiera nemărginirile ca în basm: „Am o nuia / Vîjîia, / Ocolesc lumea cu ea." *(Gîndul)*. Absurdul palpabil: „Cînd iei crește, / Cînd pui scade." *(Groapa)*. Prefigurarea dramei din balada *Soarele și Luna*: „Pe cer un frate și-o soră / Ne-ncetat se tot gonesc și mereu nu se găsesc" *(Soarele și Luna)*. Ideea alergării sisifice, a goanei fără rostul împlinirii: „Am nouă surori / Una pe-alta se alungă / Și nu pot să se ajungă" *(Roata)*. Miracolul graiului omenesc:

„Ce-i mai rău și ce-i mai bun
Pentru omul cel nebun ?"
„Oase n-are dar oase sfarmă".
„Ce-i mai dulce ca mierea și mai amar ca fierea ?"
(Limba omului)

Corespondențele ghicitorilor, formele lor similare în folclorul universal, substratul lor comun în literatura

[6] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 279.

mai multor popoare, cum sînt cele din Peninsula Balcanică, de pildă, au fost semnalate și la noi de lingviști și folcloriști ca B.P. Hasdeu, L. Șăineanu, Artur Gorovei etc. Nota aparte, contribuția adusă de români în individualizarea ghicitorii a fost subliniată în studiile dedicate acestei specii, la originea căreia stă preocuparea pentru descoperirea tainelor existenței umane.

3. SFINXUL MITOLOGIC ROMÂNESC

În această viziune străveche, Sfinxul simbolizează soarta oarbă, destinul crud învăluit în veci de taină, împotriva căruia omul se răzvrătește, provocîndu-l prometeic.

În consens cu concepțiile cu privire la existența sa în fantezia popoarelor, se poate emite ipoteza că Sfinxul de piatră dăinuie de milenii în monumentele înălțate ca un miracol pe Valea Nilului, pe valea Dunării, pe crestele munților Carpați și ale Anzilor Cordilieri. Monstru fabulos cu corp de leu, cu cap de om și cu aripi de vultur, acest personaj fabulos și enigmatic[7] apare în folclorul românesc sub denumirea *Omul de piatră. Omul de piatră, Sfinxul românesc* veghea la Porțile Daciei, la *căile sacre* descrise de Herodot, căi de acces în acest teritoriu necunoscut, unde se desfășurau procesiunile religioase[8]. Monumentele de sculptură megalitică de pe teritoriul Daciei par a fi dăltuite de mîna omului, care și-a durat în piatră chipul zeilor în care credea.

Această concepție, de domeniul irealului încă, l-a împins pe Nicolae Densușianu să continue opera lui Dimitrie Cantemir care, în capitolul al V-lea intitulat *Despre munții și mineralele Moldovei* scria : „Cel mai înalt munte este Ceahlăul ; dacă ar fi fost cunoscut din legendele celor vechi n-ar fi fost mai puțin vestit decît Olimpul, Pindul sau Pelias. El se află în ținutul Neamțului nu departe de izvoarele Tazlăului, coastele îi sînt înghețate de zăpezi care nu se topesc de la an la an, vîrful însă nu-i acoperit nicicînd de nea, fiindcă se pare că se înal-

---

[7] Cf. *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei R.S.R., 1975, p. 856.

[8] Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică, ed. cit.*, p. 173—186.

ță mai sus decît norii care aduc zăpadă. Din vîrful lui, care se ridică foarte mult în înălțime ca un turn, pornește la vale un pîrîu cu o apă foarte limpede și rostogolindu-se cu mare huiet printre stînci se aruncă în rîul Tazlău. Drept la mijlocul lui se vede o statuie străveche, înaltă de cinci coți, închipuind o babă înconjurată, dacă nu mă-nșel, de 20 de oi. [...] Este probabil că ea (statuia, n.n.) a folosit cultul vreunor idoli păgînești, ai cărui slujitori aveau obiceiul să facă ceva prin mijloace fie naturale, fie magice, prin care să poată isca uimirea mulțimii lesne crezătoare sau credința în divinitate." [9]

N. Stoicescu arată că, după opinia lui C. Mătasă — un informator local — aici ar putea fi localizat muntele sfînt al geto-dacilor, despre care vorbea V. Pârvan, iar „statuia" ar putea fi ruina unui idol păgîn. [10]

Dacă Ceahlăul a fost sau nu Kogaianonul, rămîne de demonstrat, dar că ținuturile Daciei sînt presărate cu monumente care nu toate sînt creația naturii, ci și a omului, este un lucru dovedit. Aceste monumente ce simbolizau zeitățile divinizate sînt presărate pe marile căi de acces, pe unde s-au perindat popoarele ce au format străvechea civilizație a Pelasgilor, după părerea lui Nicolae Densușianu.

Lupta pentru supremație dintre divinitățile ce reprezentau religia popoarelor învecinate ca teritoriu este oglindită pregnant în legenda reginei Niobe, descrisă cu lux de amănunte de Nicolae Densușianu pe baza izvoarelor antice și moderne.

Vîrful Omului din Bucegi, *Caraimanul* și *Babele* par a fi, alături de *Ceahlău*, sediul unor altare dedicate Soarelui: „Vechea religiune a *Daciei*, a fost de la început *celestă* sau uranică, iar mai tîrziu aceeași religiune ne apare aici în forme saturnice. *Geții*, după cum ne spune istoricul Mnases din Patrae, adorau pe *Saturn*, pe care-l numeau *Zamolxis*" [11]. Mai tîrziu Saturn va deveni, ca și Zagreus, nu numai personificarea puterii divine a Cerului, ci și „o divinitate chtonică, ca domnul lumii subpămîntene." [12]

---

[9] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 101.

[10] *Călăuza județului Neamț*, 1929, p. 97—98.

[11] Nicolae Densușianu, *op. cit.*, p. 206.

[12] *Ibidem*, p. 207.

Roata, cercul, simbolul eternului soare, ne-au purtat din nou prin tîlcurile ghicitorii ca expresie a enigmelor vieţii, spre originea mitului solar, a viziunii cosmogonice din care derivă şi convingerea orficilor că Omul e Fiul cerului şi al pămîntului, aceasta fiind păstrată nu numai în mărturiile scrise ce le-am moştenit de la scriitorii antici, ci şi în cele orale, colindele noastre :

„...Numele i-au pus
Fiul cerului şi al pămîntului..."

(Într-o colindă culeasă de Nicolae Densuşianu în comuna Dăieni, jud. Constanţa) ;

„...Că e fiul ceriului
Şi e domn pămîntului..."

(Într-o altă colindă culeasă de A. T. Marienescu, „*Colinde*, p. 13).

De la Uran la Saturn şi de la Saturn la Apollo, drumul cultului solar a fost plin de lupte, de sacrificii, la fel ca şi acela al integrării lui Dionysos şi Orfeu în religia greacă. Faptul că „grecii considerau vechea religie a cerului şi a pămîntului barbară" [13], o dovedeşte şi lupta lor pentru supremaţia zeilor autohtoni. „Astfel se explică de ce Saturn a fost alungat din domnie şi înscăunat în locul lui Joe, pe care l-au impus ca domn absolut al lumii greceşti, cap al religiunii şi autoritate a cuvîntului." [14]

Un simulacru al lui Saturn, cel ce domnea peste cer, peste pămînt şi peste ape, pe care le liniştea, ar fi, după părerea lui Nicolae Densuşianu figura megalitică de lîngă Porţile de Fier. El afirmă că nu ar exista numai pe pămîntul Daciei, ci şi pe teritoriile pe care le-au străbătut pelasgii :

„Încă din cele mai obscure timpuri ale preistoriei, diferite triburi pastorale pelasge emigrînd de la Dunărea de jos, după ce trecuseră peste *Tracia*, peste Helespont şi *Frigia*, se stabiliră în ţinuturile *Cappadociei* din Asia Mică, pe lîngă munţii Taurus, Anti-Taurus, Amanus şi în apropiere de izvoarele Eufratului. Aceste colonii de păstori munteni, coborîţi de pe înălţimile Carpaţilor, mai

[13] *Ibidem*, p. 198.
[14] *Ibidem*, p. 211.

duseseră totodată cu ei și memoria cea sfîntă a divinității supreme venerate în patria lor." [15]

Cultul lor s-a prelungit, o dată cu incantațiile către Soare, în imnurile și litaniile închinate de poeții egipteni din Teba și Memphis zeului Ra și lui Osiris, corespondenții lui Saturn și Dionysos. Altarele, drumurile sacre, templele solare îi însoțeau în veșnica lor transhumanță și luptă pentru impunerea divinităților lor, luptă care uneori cunoaște și înfrîngerea, așa cum redă Nicolae Densușianu legenda statuii megalitice a lui *Niobe*:

„Această statuie enormă, tăiată în stîncă pe vîrful muntelui Sipyl din Asia Mică, reprezenta pe *Niobe* fiica lui Tantal, soția regelui Amphion din Teba Beoției, nepoata lui Joe și a titanului Atlas, care susținea cu capul său polul cerului.

Niobe, mîndră că dînsa era mama fericită a doisprezece copii, și pe lîngă aceea era o femeie frumoasă, de origine divină, soția unui rege avut, și cu teritorii întinse, avusese vanitatea să se considere mai presus decît *Latona,* zeița cea puternică și populară, despre care zicea dînsa cu dispreț că avusese numai doi copii, pe *Apollo* și *Diana.* Aspirînd la onoruri divine în locul Latonei, Niobe invită pe poporul său să părăsească altarele acestei zeițe și să nu-i mai adreseze rugăciuni. Latona indignată de această insolență a Niobei, care i-a interzis în regatul său onorurile și sacrificiile, și-i contesta divinitatea, ceru ajutor fiilor săi, Apollo și Dianei. Aceștia, ca să răzbune ofensa adusă mamei lor, uciseră cu săgețile sale pe toți copiii Niobei, iar Niobe fu prefăcută și dusă de vînturi pe vîrful muntelui Sipyl din Lidia în Asia Mică, unde această figură de piatră vărsa lacrimi în continuu ziua și noaptea." [16]

Astfel s-au născut străjerii luptei pentru izbînda mitologiei aduse de migrația pelasgilor, luptă ce a cunoscut și înfrîngeri tragice, ca aceea a lui Niobe, ori chinuri și sacrificii groaznice ca acelea la care au fost supuși Dionysos și Orfeu.

Deviza celor ce participau la Banchetul dacic fiind tăcerea, păstrarea tainei asupra celor văzute și petrecute, era firesc ca simbolul tainei să fie întrupat de sfincși

---

[15] *Ibidem,* p. 218.

[16] N. Densușianu, *op. cit.,* p. 190—191.

ce străjuiesc străvechile civilizații bazate pe cultul soarelui, sfincși ce veghează la hotarele imperiului lui Saturn. Soarta lui Saturn, cel alungat de Joe din Olimp și închis la un loc cu *Titanii,* în infernul subteran — Tartarul — o va urma simbolic și Zamolxis, atunci cînd va dispărea ca și protectorul său într-o locuință subterană de unde va veni ca un reînviat din morți în fața geților, care-l credeau mort.

Din cultul lui Dionysos-Zagreus, Osiris și Zamolxis, din cultul Soarelui ce veșnic renaște și, o dată cu el, natura, vor prelua creștinii mitul reînvierii precum și încrederea în funcția purificatoare a logosului ce povestește drama universală a omului în luptă cu destinul. Din această înfruntare teribilă a omului cu soarta s-a născut legenda sfinxului teban, monstrul fabulos ce-i devora pe cei ce nu-i dezlegau ghicitoarea : „Cine e cel ce are un singur nume și ajunge pe rînd să meargă în patru, în două și în trei picioare ?"

Triumful lui Oedip, dezlegătorul enigmei și salvatorul cetății de la noi sacrificii nu este altceva decît preludiul unei tragedii în care zarurile erau aruncate iar destinul își urma calea tiranică. Moartea Sfinxului e moartea tainei, descifrată de iscoditoarea minte omenească. Dar prețul acestei descoperiri prin care cetatea este salvată de monstrul devorator de vieți omenești neîntinate și incapabile de a-i descifra taina, e chiar viața celor doi : a monstrului și a dezlegătorului de mistere.

Ritualul acestei ghicitori este o probă a soartei. Numai că drama cunoașterii lui Oedip, cel ce se lasă provocat în această tragică competiție răsplătită iluzoriu cu regatul Tebei stăpînit de fostul său tată, Laios, și o regină, care pînă la urmă se dovedește că-i este propria mamă, decurge pînă la un punct așa cum fusese ursită de la naștere....

Căutător de lumină, pînă dincolo de marginile firii omenești, Oedip va orbi tocmai pentru că, în setea lui de cunoaștere nemăsurată, a dorit absolutul. Această aspirație, sublimă așază legenda lui Oedip în constelația cultului solar, tragedia sa fiind expresia celui mai înălțător și tulburător mit al omenirii — mitul luminii în care converg straniu armonia apollinică și iraționalul credinței dionysiace.

Acest drum simbolic al omului pe căile vieții, început prin lupta pentru dezlegarea enigmei, continuat prin proba de foc a înfruntării necunoscutului presărată cu tot felul de obstacole. Acest ritual al cunoașterii, pe care-l oficiau dacii și orficii la tainicele lor banchete, va fi moștenit de poporul român prin *șezătoare*. Șezătoarea țărănească, cadrul tradițional și firesc unde colectivitatea își deapănă ca într-un tipar arhaic experiența vieții, constituie și un ritual de inițiere a tinerilor în meșteșugul războiului, în tainele dragostei și avatarurile existenței. Acest cadru arhetipal al defășurării datinilor poporului nostru a fost surprins de Anton Pann în *Povestea vorbii*, creație unică în literatura română, prin înțelepciunea colectivă condensată în ghicitori, proverbe, zicători, snoave, legende și basme versificate după un scenariu regizat magistral de către autor.

Iată cum descrie Anton Pann *Șezătoarea românească* :

„Și alăturea un foc mare, de fete înconjurat, care din sat se strînsese, la șezătoare cu furci, și de glume, basme, rîsuri, hohotea ca niște curci. [...] Așa-nțelesei că ele au fost spunînd ghicitori, cum obișnuiesc prin sate, să spuie la șezători.“ [17]

De fapt, înclinația poporului român de a se instrui prin ghicitori, pilde, zicători și proverbe s-a transmis în tradițiile și obiceiurile noastre care au fost surprinse de scriitori remarcabili. Un deschizător de drumuri în acest sens este Iordache Golescu, predecesor al lui C. Negruzzi și Anton Pann.

Pînă la diferențierea de mitul care l-a generat, basmul s-a aflat în embrion — dat fiind caracterul sincretic al folclorului — în colinde și în cîntecul funerar (bocet), după cum am văzut.

Această matcă arhetipală a basmului pare a fi una dintre cele mai vechi atestări ale mitologiei, sau mai bine spus, ale magiei bazate, pe funcțiile de inițiere și purificare pe care le exercita logosul primordial.

Bocetul, ca formulă magică la origini, avea darul nu numai de a oficia marea despărțire și a îndepărta revenirea celui mort ca strigoi, ci și de a-l îndruma, de a-l iniția pe ultimul drum al celor neinițiați în viața erotică, cărora li se făcea înmormîntarea sub formă de nuntă.

---

[17] Anton Pann, *Șezătoarea la țară*, 1880, p. 18.

Nunta mioritică este elocventă în acest sens la români. Motivul înfăptuirii jertfei prin încălcarea legămîntului frăției ca și motivul nunții mioritice sînt îngemănate — cum am arătat — în varianta din Gorj a *Cîntecului bradului*, în care apare nu numai simbolistica funerară, ci și motivul jertfirii prin amăgire, ca în legenda *Meșterului Manole* :

„Pe min' m-au mințit
C-au zis că m-or pune
Zînă la fîntînă
Călători să vină,
Și-au zis că m-or pune
Tălpoaie la casă,
Să mă șindrilească
Cu șindrilă trasă."

Motivul mioritic :

„Dar ei că m-au pus
La mijloc de cîmp,
La cap de voinic
Cîinii să-i aud
Cocoșii cîntînd,
Muieri nimăind
Și preoți cîntînd.
Ploaia să mă ploaie,
Cetina să-mi moaie,
Vîntu' să mă bată,
Cetina să-mi cadă,
Ninsoarea să-mi ningă,
Cetina să-mi ningă."

Ori drama neinițierii, spusă cu înfiorată candoare ca într-un bocet :

„Eu dacă știam,
Nu mai răsăream ;
Eu de-aș fi știut
N-aș mai fi crescut."

În *Cîntecul zorilor* ceremonialul călătoriei este cîntat de femei cu fața la răsărit, în colțul casei cu o mare forță evocatoare :[18]

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,

[18] *Istoria literaturii române*, I, *ed. cit.*, p. 46.

Voi să nu pripiți,
Să ne năvăliți
Pînă s-o găti
Dalbul de pribeag
Un car cărător,
Doi boi trăgători,
Că e călător,
Dintr-o lume,
Într-altă lume,
Dintr-o țară,
În altă țară,
Din țara cu dor,
În cea fără dor,
Din țara cu milă,
În cea fără milă.“

Ritul inițierii în viața de dincolo transpare în ruga către zori, care sînt implorate să nu năvălească pentru a nu zădărnici pregătirea pentru drum a *dalbului pribeag*. „Această metaforă folosită în majoritatea cîntecelor ceremoniale, amintește vechile metafore care au la bază o interdicție verbală, un tabú. În concepția tradițională, ea izvorăște din ideea că moartea este o mare călătorie din lumea celor vii în lumea celor morți. Pribeag în limbajul popular este cel ce și-a părăsit casa și pe ai săi și rătăcește prin lume. Dalba sînt florile din refrenul colindelor, dalbă este și fata de măritat din colindul *Poruncit-a fata dalbă lui mirelu tinerelu*, dalbe sînt visele, dalb este mîndrul. Epitetul, cu o sonoritate particulară dată de vechimea și raritatea cuvîntului este de o deosebită gingășie“. [19]

Dacă în *Cîntecul bradului* ritualul funerar oglindește practici vînătorești, în *Cîntecul zorilor* el atestă trecerea la datinile păstorești, nu numai prin motivul mioritic, ci chiar prin obiceiul propriu-zis de a-l purta pînă la mormînt, pe „cel dus“, cu un car cu boi.

Moartea semnifică trecerea omului din țara cu patimi, cu dor, în cea stranie, lipsită de pasiuni, purificată deci, dar tocmai de aceea absurdă ca și moartea însăși. Aici se află filonul iraționalului ce sălășluiește în condiția tragică a omului, dornic de eternitate prin gînd și visare și destinat țărînii din care s-a zămislit.

[19] *Idem*, p. 44

Această dezumanizare a lumii de dincolo are la bază înțelepciunea populară tradițională și dovedește o concepție străveche, întîlnită și în basme, unde în lumea cealaltă trăiesc ființe fantastice, zmei etc. [20]

Corespondența simbolică dintre „dalbul pribeag" și visele dalbe, dintre ritualul inițierii erotice și cel de înmormîntare, dintre colinde, orații de nuntă, bocete și basm semnifică relația fundamentală, mediată dintre artă și realitate, dintre existență și conștiință, dintre vis, ca produs al fanteziei creatoare, și viață.

B. P. Hasdeu, întemeietorul filologiei românești, a relevat în magistralul său studiu *Fondul basmului*[21] semnificațiile deosebite ale basmului ca „oglindă a visului". În esență, contribuția acestui deschizător de drumuri care consideră că „fiecare om e un Columb întrucît caută să dea omenirii un continent nou de idei" este revoluționară și în acest domeniu, anticipînd multe din studiile contemporane de antropologie și filosofie a culturii. Iată cum definește și caracterizează B. P. Hasdeu basmul în opera sa capitală: „BASM, uneori basmu (plur. *basme* și *basmuri)*, s.n.; conte populaire, conte bleu, conte féerique. Ramura cea mai importantă din literatura poporană a oricărei națiuni, *basmul* pentru români în parte este cel mai bogat izvor de credințe sau noțiuni mitologice și de date lingvistice, astfel că *Etymologicum Magnum Romaniae* e dator a da acestui cuvînt un loc de onoare cu totul excepțional, cu atît mai vîrtos că originea și natura *basmului* sînt pînă acum niște enigme pe care știința contemporană, în loc a le limpezi, le-a întunecat și mai mult prin fel de fel de teorii subiective: ba teoria cea solară a lui Max Müller, ba teoria cea meteorologică a lui Adalbert Kuhn, ba teoria cea animistică a lui Taylor, ba cîte altele, toate aproape deopotrivă de false."

---

[20] *Idem*, p. 47.

[21] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III, București, 1893, col. 2602—2619.

Izvor de înțelepciune, ca expresie a unui tezaur de experiență milenară, basmul se înfățișează, la un studiu atent, ca un rit de inițiere cu funcțiuni precise ce se cer decodate de tînărul neofit. În acest sens, basmul începe, de regulă, cu o petrecere (banchetul) și se sfîrșește cu o *petrecere-nuntă* în caz de izbîndă sau, mai rar, chiar rar de tot, cu *înmormîntarea*, în caz de eșec, ceremonie în care cel ce n-a reușit să învingă este *petrecut* simbolic pe ultimul drum.

IX. MITUL NEMURIRII SAU NOSTALGIA RAIULUI PIERDUT

Mitul aspirației nemuririi este magistral întrupat în basmul românesc *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, care s-a perpetuat pînă în zilele noastre și ne-a fost lăsat drept moștenire în formă scrisă de Petre Ispirescu, scriitorul despre care s-a spus că este un adevărat Homer al românilor.

Acțiunea basmului, ca a tuturor basmelor, de altfel, se petrece într-un timp mitic, fabulos, aproape imemorial, redat prin formula inițială : „A fost odată ca niciodată“, și totuși era vremea mult visată a omenirii cînd pe pămînt domnea pacea și comuniunea între oameni și chiar între animale ; „cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrățindu-se“. Era și timpul cînd domneau un împărat mare și o împărăteasă, tineri și frumoși, dar fără copii. Or, este știut că tinerețea și frumusețea nu au mare preț dacă sînt sterpe și nu rodesc, nu zămislesc ceea ce-și dorește omul mai mult pe pămînt : copiii ce-i perpetuează specia și numele. Cei doi, împăratul și împărăteasa au început să umble, după obiceiul vremii, pe la vraci și filosofi, pe la ghicitori în stele să afle dacă vor avea copii, dar în zadar. Cînd totul părea pecetluit, împăratului îi vine vestea că este într-un sat „un unchiaș dibaci“ — păstrător al unor taine ale vieții pe care numai el le știa, ca înțelept al comunității.

Împăratul trimite să-l cheme la el pe bătrîn, numai că acesta nu se supune ordinului, fiind conștient de valoarea sa și de lumea pe care o reprezintă și-i răspunde împăratului cu demnitate, prin supușii săi, că „cine are trebuință să vie la dînsul“. Era deci o epocă de tranziție cînd prestigiul prezicătorilor de destin nu apusese complet, iar supremația regilor nu era încă absolută. Fiecare, atît bătrînul înțelept cît și împăratul își păstrau a-

tributele funcției. Pornind împăratul cu alaiul său spre casa unchiașului, acesta îi întîmpină și totodată le zice, fără a-i cruța :

„— Bine ați venit sănătoși ; dar ce umbli, împărate, să afli ? Dorința ce ai o să-ți aducă întristare.“

Prevestirea vraciului e întocmai cu credința geto-dacilor, pentru care venirea omului pe lume, nașterea e prilej de întristare, viața pe pămînt fiind numai „o mare trecere“, cum spune Blaga. De unde, veselia caracteristică la ceremoniile lor funebre — considerate drept nuntă, comuniune cu natura veșnică.

Împăratul, nedorind să afle soarta ființei ce va veni pe lume, îi răspunde pe ton de autocrat :

„— Eu n-am venit să te întreb asta [...] ci dacă ai ceva leacuri care să ne facă să avem copii să-mi dai“.

Ca unul ce știa tainele „farmaconului trac“, bătrînul vraci îi răspunde fără sfială, prezicîndu-i soarta :

„— Am [...], dar numai un copil o să faceți. El o să fie Făt-Frumos și drăgăstos, și parte n-o să aveți de el.“

Împăratul și împărăteasa însă, care credeau că vor domni veșnic, s-au întors veseli la palat și peste cîteva zile se produce miracolul : împărăteasa s-a simțit însărcinată. Dar iar interveni ceva neprevăzut care schimbă mersul firesc al vieții : pruncul nu dorea să vină pe lume și — ca o făptură năzdrăvană, caracteristică de altfel tuturor basmelor — „se puse pe un plîns, de-n-a putut nici un vraci să-l împace“. Tatăl, împăratul începe să-i făgăduiască toate bunurile din lume, dar nu izbutește să-l potolească pînă cînd nu-i zice : „taci, fătul meu, că ți-oi da *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (subl. n.)“. Atunci pruncul se potolește și vine pe lume în veselia întregii împărății care petrece timp de șapte zile. Copilul este înzestrat cu însușiri ieșite din comun : „toate învățăturile pe care alți copii le învățau într-un an, el le învață într-o lună.“

Mitul străvechi, arhetipul setei de nemurire suferă aici o ușoară influență a religiei creștine din recuzita căreia este extras modelul comparativ : „Toată împărăția se fălea că o să aibă un împărat înțelept și procopsit ca Solomon împărat“. Naratorul revine însă la izvoarele mitului comentînd în stilul rapsozilor :

„De la o vreme încoace însă, nu știu ce avea, că era tot galeș, trist și dus pe gînduri“. Formula, prolog la cea

mediană, este menită a provoca șocul psihologic prin cele ce urmează, mărind starea de încordare a auditoriului ce așteaptă cu nerăbdare neprevăzutul. Astfel, „într-o zi cînd copilul împlinea cincisprezece ani“ (vîrsta inițierii erotice și războinice), la un ospăț, Făt-Frumos se ridică și zice :

„— Tată, a venit vremea să-mi dai ceea ce mi-ai făgăduit la naștere“.

Demn de remarcat este și faptul că motivul inițial al acestui basm încadrat de Lazăr Șăineanu în tipul *Zînelor promise* din *Ciclul jurămintelor* nu a fost întîlnit în nici una dintre colecțiile străine de basme. În schimb, în basmele românești acest motiv inițial (a promite copilului o zînă, ca să înceteze de a plînge) revine adesea. „El merită dar o atențiune cu atît mai mare, cu cît pentru unele din variantele acestui grup n-am putut da de versiuni paralele la alte popoare.

Astfel este întîiul basm din Ispirescu *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* care, sub forma-i integrală pare a fi necunoscut în literatura folclorică europeană“. [1]

Deci, aici se află matricea mitologică arhetipală, ceea ce confirmă celebra teză a lui Vladimir Iakovlevici Propp : „Toate basmele fantastice au o structură monotipică“. [2] Ajungem astfel la interpretarea basmului românesc, ca mit al nemuririi, prin atributele sale fundamentale de unicat în creația orală universală.

Acest caracter de mit fundamental al basmului, la origine, se evidențiază și din convergența inversă a riturilor ce-l populează și care se îngemănează ca într-un focar în setea de nemurire ce l-a generat.

Făt-Frumos, născut cu dragostea de puritate în suflet, nu poate să creadă răspunsul tatălui său :

„— Dar, bine, fiule, de unde pot eu să-ți dau un astfel de lucru nemaiauzit ? Și dacă ți-am făgăduit atunci, a fost numai ca să te împac.“

Deci, nemurirea promisă nu a fost decît o amăgire pentru tînărul neofit, care însă nu se împacă cu gîndul

---

[1] Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, București, Editura Minerva, 1978, p. 247.

[2] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970, p. 28.

că legămîntul sacru pentru el — făgăduința — nu a fost decît o speranță deșartă.

Încălcarea pactului primordial al orficilor — legămîntul — va crea, ca și în celelalte mituri fundamentale ale poporului român, ruptura, ce se va adînci de atunci necontenit, între lumea pură, ideală a nemuririi visate și cea a realității alterată de compromisuri. Replica dată de Făt-Frumos împăratului exprimă *in nuce* esența basmului — aspirația spre absolut cu prețul oricărei jertfe:

„Dacă tu, tată, nu poți să-mi dai, apoi sînt nevoit să cutreier toată lumea pînă voi găsi făgăduința pentru care m-am născut."

Iluzia de atmosferă calmă se destramă, dovedindu-se înșelătoare [3] ca și promisiunea împăratului. Într-adevăr, așa cum arăta Propp, calmul epic este numai un înveliș artistic, mai bine zis o formulă necesară creării unei ambianțe aparent liniștite care prin contrast cu *absența* eroului ce va precipita lucrurile, constituie punctul înnodării intrigii. Aici se află resortul nebănuit care va declanșa brusc uimitoarele fapte ce se vor întîmpla.

Urmează ruga zadarnică a curtenilor și a împăratului, care-l imploră pe Făt-Frumos să nu părăsească împărăția, prevestindu-i, parcă, cele ce vor urma. Dar tînărul rămîne neînduplecat în vrerea sa, iar tatăl său se vede nevoit să-l lase să plece.

Urmează prima probă a agerimii tînărului, și anume aceea *a alegerii* animalului năzdrăvan, a *uneltei năzdrăvane* cu care va fi înzestrat pentru călătorie. Dotat cu puteri miraculoase, Făt-Frumos începe să-și aleagă însoțitorul din grajdurile împărătești, unde erau cei mai frumoși armăsari, încercîndu-le forțele; „dar cum pune mîna și apuca pe cîte unul de coadă îl trîntea, și astfel toți caii căzură". Numai unul pe care-l vede cînd era aproape să plece dovedește virtuți deosebite, deși era „un cal răpciugos și bubos și slab". Cînd pune mîna pe coada lui, calul își întoarce capul și zice:

[3] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefață de N. Roșianu, București, Editura Univers, 1973, p. 29.

— Ce poruncești stăpîne? Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a ajutat să ajung ca să mai puie mîna pe mine un voinic."

Și miracolul se produce: calul „înțepenindu-și picioarele, rămase drept ca lumînarea".

Există aici un încorporat tîlc și anume acela că adevărata valoare se află în esența lucrurilor și nu în aparența lor înșelătoare. [4]

În acest sens, basmul românesc, ca lume simbolică a existenței umane, cuprinde în sine, ca într-o adevărată matcă arhetipală, toată gama proiecțiilor estetice moderne. Modificările frumosului, nuanțarea acestuia, ca și a urîtului dovedesc valoarea relativ autonomă a urîtului din estetica modernă, valoare ce-și găsește izvorul în folclor, în basmul popular. [5]

După scena descoperirii, prin proba încercării, a calului năzdrăvan, urmează pregătirea de drum, adevărat ritual cavaleresc prin care Făt-Frumos preia armele și hainele din tinerețe ale tatălui său, fapt ce atestă tradiția transmiterii experienței între generații. Calul este îngrijit — se pare — tot în spiritul unei tradiții a vestiților crescători de cai, timp de șase săptămîni și hrănit cu orz fiert în lapte. Astfel se creează comuniunea dintre om și cal — tovarășul său credincios de drum, de luptă și de viață. Ucenicia continuă prin căutarea timp de trei zile și trei nopți a armelor tatălui său, din tinerețe, acum foarte ruginite și pe care le curăță timp de șase săptămîni pînă ce izbutește să le facă să lucească.

După cum vedem, probele uceniciei sînt guvernate de numerele simbolice, 3 și 6 (dublul lui 3), ce nu par fatidice pentru început.

Cînd aude de la Făt-Frumos vestea că ritualul pregătirii călătoriei s-a terminat, calul năzdrăvan se scutură și, ca prin farmec rămîne întocmai cum îl născuse mai-

[4] George Nițu, *Etic și estetic în basmele lui Creangă*, în *Școala Argeșului*, Pitești, 1973, p. 73.

[5] Cf. George Nițu, *Tradition and innovation in the Aesthetic*, in *Achter Internationaler Kongress für Ästhetik*, Darmstadt, 1976, p. 61 și George Nițu, *Estetica urîtului în literatura română*, în „Buletinul științific" al Facultății de învățămînt pedagogic, Pitești, p. 219—220.

că-sa, „gras, trupeș și cu patru aripi". Peste trei zile, conform hotărîrii lui Făt-Frumos, alaiul pornește de dimineață la drum, fiindcă după datină, în călătorie nu se pornește decît numai după ivirea zorilor, tot așa cum pornesc în colindele funebre și în bocete cei morți pe drumul fără întoarcere... În această situație, *pregătirea eroului în vederea călătoriei* constituie, într-adevăr, un indiciu că el pleacă într-o altă lume. Propp consideră această călătorie calea spre lumea cealaltă.[6] Numai că această cale, deși trece prin vămile morților se oprește în basmul nostru la Raiul mult visat. Această aspirație sublimă a voinicului spre împărăția pură a absolutului îl determină ca, după ce-și ia rămas bun de la cei dragi să nu se lase înduplecat de rugămințile lor, ce sună acum ca o *interdicție* (toți îi cereau să renunțe la călătoria aceasta „ca nu care cumva să meargă la pieirea capului său"). Deci nenorocirea e prevestită.

Pornind însă la drum, în ciuda piedicilor pe care le avea de întîmpinat, Făt-Frumos urmează firesc, ca orice tînăr, riturile inițierii în viață.

„Ce este inițierea? Este una din instituțiile specifice orînduirii gentilice. Ritul inițierii este săvîrșit în momentul trecerii tinerilor la maturitatea sexuală. Prin el, tînărul era introdus în uniunea gentilică, devenea membru cu drepturi depline al acesteia și căpăta dreptul de a contracta o căsătorie."[7] Aceasta ar fi funcția socială a ritului amintit, după părerea lui Propp, care sintetizează cercetările în acest domeniu ale unor învățați ca Frazer, P. Saintyves, B. V. Kazanski, A. Schurtz, E. M. Loeb, A. Van Gennep, F. Boas, L. Frobenius, fără a-l aminti pe Lazăr Șăineanu. Demne de remarcat sînt afirmațiile lui Propp, cu privire la moartea și învierea rituală a tînărului în timpul inițierii, precum și cele cu privire la desfășurarea acesteia, ceea ce semnifică faptul că ritualul s-a născut din mitul dionysiac: „Cel înviat primea un nume nou, i se făceau pe piele felurite semne reprezentînd împlinirea ritului, alături de însemnele lui specifice. Băiatul avea de trecut printr-o școală mai mult sau mai puțin îndelungată și severă. El învăța procede-

---

[6] V. I. Propp, *op. cit.*, p. 46—47.

[7] *Ibidem.*

ele de vînătoare, i se comunicau secrete cu caracter religios, date istorice, regulile și imperativele vieții curente etc. El trecea prin școala vînătorului și prin cea de membru al societății, prin școala dansurilor și cîntecelor, prin școala tuturor lucrurilor care păreau necesare pentru a trăi." [8]

Așa cum arăta Mircea Eliade, „funcția dominantă a mitului este de a înfățișa modelele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative: atît alimentația sau căsătoria, cît și munca, educația, arta sau înțelepciunea." [9]

Mitul aspirației spre nemurire fiind întrupat în basmul pe care-l analizăm este demn de reținut ceea ce sublinia Mircea Eliade în considerațiile sale asupra rezultatelor la care a ajuns Jan de Vries studiind poveștile cu zîne: solidaritatea de structură dintre mit *saga* și basm precum și progresiva desacralizare a lumii mitice.

Cu privire la acest izvor din care s-a născut literatura, basmul, savantul român conchidea: „S-ar putea aproape spune că basmul repetă, pe un alt plan și cu alte mijloace scenariul exemplar de inițiere. Basmul reia și prelungește «inițierea» la nivelul imaginarului [...]. Începem azi să ne dăm seama că ceea ce se numește «inițiere» este consubstanțial condiției umane, că orice existență se constituie dintr-un șir neîntrerupt de «probe», de «morți» și de «învieri», oricare ar fi de altminteri termenii de care limbajul modern se folosește spre a traduce aceste experiențe (religioase) la origine." [10]

În basm, aceste secvențe ale inițierii se vor întrupa într-un cod ale cărui elemente nu pot fi totdeauna descifrate.

Pe baza acestui cod nescris, Făt-Frumos, cînd ajunge la hotarul împărăției părintești, în *pustietate*, își trimite alaiul acasă.

După trecerea pe tărîmul celălalt, marcat de *pustiu*, voinicul își oprește merinde numai cît poate duce calul, măsură de protecție a animalului pentru drum lung. Calea pe care apucă este simbolică: *spre răsărit*. Ca mo-

---

[8] *Ibidem*.

[9] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 8.

[10] *Idem*, Anexa *I*, *Miturile și poveștile cu zîne*, p. 189.

ment de relaxare pentru povestitor și auditoriu, povestitorul introduce formula mediană: „S-a dus, s-a dus, trei zile și trei nopți, pînă ce ajunse la o cîmpie întinsă, unde era o mulțime de oase de oameni". Drumul era, într-adevăr, al morții.

Poposind, calul credincios îi spune pe ce tărîm se află și-l inițiază asupra strategiei de urmat în luptă.

Urmează, deci, ciclul *inițierii războinice* conjugat cu ciclurile *metamorfozelor*, al *descinderilor infernale* și al *isprăvilor eroice* (după tipologia lui Lazăr Șăineanu) care pornesc radial din matca arhetipală. Făt-Frumos află ce adversar îi stă în cale:

„Stînd să se odihnească, îi zise calul:

— Să știi, stăpîne, că aici suntem pe moșia unei Gheonoaie, care e atît de rea, încît nimeni nu calcă pe moșia ei, fără să fie omorît. A fost și ea femeie ca toate femeile, dar blestemul părinților pe care nu-i asculta, ci tot îi necăjea, a făcut-o să fie Gheonoaie; în clipa aceasta este cu copiii ei, dar mîine, în pădurea ce o vezi, o s-o întîlnim venind să te prăpădească; e grozavă de mare: dară să nu te sperii, ci să fii gata cu arcul ca să o săgetezi, iar paloșul și cu sulița să le ții la îndemînă, ca să te slujești cu dînsele cînd va fi de trebuință". Deci, prima vamă a morții e împărăția *Gheonoaiei*, a ciocănitoarei, pasăre prevestitoare de semne rele ca și cucuveaua.

Gheonoaia este, în acest basm, consecința unei metamorfoze pricinuite de un blestem de mamă. Într-un fel — credem noi — această metamorfoză oglindește evoluția omului din perioada cînd era în comuniune directă cu celelalte regnuri ale naturii. Ca formă esoterică bazată pe funcția originară a logosului, ca imprecație cu rol de sancțiune în credința populară, blestemul, apelînd la elemente magice, are o menire nefastă în basm.

Pînă la vîrsta inițierii, pădurea era un loc interzis, tabú, lăcaș blestemat ca poartă de trecere pe alt tărîm al vieții. Împărăția Gheonoaiei este misterioasa pădure unde are loc inițierea, în mai toate basmele. Totodată, ea este locul pe unde se produce intrarea în împărăția morților, conchide Propp.[11]

---

[11] *Ibidem*, p. 56—57.

Calul năzdrăvan devine mesagerul unei experiențe milenare în arta inițierii. El îl povățuiește pe Făt-Frumos cum să lupte cu Gheonoaia, de care îl îndeamnă să nu se sperie deși era grozav de mare. Tot din arta inițierii războinice face parte și modul cum își organizau paza în timpul odihnei : „Se deteră spre odihnă ; dar pîndea cînd unul, cînd altul."

Plecarea la drum sau la luptă se face în funcție de mersul soarelui : „Calea către răsărit" duce spre împărăția cealaltă, iar pregătirea pentru trecerea prin lumea necunoscută a pădurii se face „cînd se revărsau zorile".

De acum pășim în lumea fabulosului : Gheonoaia își vestește prezența printr-o „ciocănitură groaznică" și zbura ca un uragan ce dobora copacii. Acum, din motivul fundamental al basmului se proiectează unul adiacent, cel al zborurilor aeriene, ca mijloc de apărare : calul se urcă în văzduh ca vîntul, deasupra Gheonoaiei de unde Făt-Frumos „îi luă un picior cu săgeata și, cînd era gata a o lovi cu a doua săgeată, strigă ea :

— Stăi, Făt-frumos, că nu-ți fac nimic !"

Deși transformată în Gheonoaie, femeia blestemată își păstrează graiul ca atribut al naturii sale adevărate. Dar în epoca aceea omul nu se încredea în cuvîntul dat ; singurul crezămînt practicat de frățiile sau uniunile secrete era înscrisul cu sînge. De aceea, văzînd Gheonoaia că viteazul nu o crede pe cuvînt „îi dete înscris cu sîngele său". Pactul o dată încheiat, Gheonoaia, după mulțumirile de rigoare, se destăinuie, știind că e absolvită de acum de orice pedeapsă :

„— Să-ți trăiască calul, Făt-Frumos — îi mai zise ea — ca un năzdrăvan ce este, căci de nu era el, te mîncam fript ; acum însă m-ai mîncat tu pe mine ; să știi că pînă azi nici un muritor n-a cutezat să calce hotarele mele pînă aicea ; cîțiva nebuni carii s-au încumes a o face de-abia au ajuns pînă la cîmpia unde ai văzut oasele cele multe." Deci, izbînda este obținută datorită calului năzdrăvan, protagonistului basmelor din ciclul *isprăvilor eroice*. Animalul devine astfel un atribut miraculos al omului pe care-l înzestrează cu forțe supranaturale, făcîndu-l să zboare ca vîntul și ca gîndul. Or, cu aceste însușiri sînt înzestrate numai animalele sepulcrale. În basmul nostru calul năzdrăvan îl duce pe erou în împărăția

morților. Calul din basm intră astfel în categoria personajelor care sînt „o personificare a capacității de a ajunge departe, de a pătrunde în înalt și în adînc." [12]

Această capacitate este, în fond, zestrea magică de care dă dovadă Făt-Frumos. Astfel ajunge el, ca *muritor* dincolo de hotarele cîmpiei presărate cu oase albe...

Drept răsplată pentru trecerea acestei prime probe a inițierii, Gheonoaia îl invită pe Făt-Frumos la o petrecere, unde-l ospătează ca pe un călător timp de trei zile, de-a rîndul, conform obiceiului. Timp în care, Făt-Frumos, fiindu-i milă de suferințele ei, îi pune la loc piciorul și îndată ea se vindecă. Această putere de tămăduire pe care o are Făt-Frumos presupune și inițierea sa în tainele terapeuticii tracice moștenite de la zeul binefăcător și tămăduitor, Zamolxis.

Urmează proba încercării erotice la care îl supune Gheonoaia pe Făt-Frumos, după ce o vindecă, oferindu-i să-și aleagă de soție pe una dintre cele trei fete ale ei, „frumoase ca niște zîne" — dar nu zîne, ceea ce atestă jocul aparențelor înșelătoare. Făt-Frumos, căutînd nemurirea, nu se lasă ademenit din drumul său, spunîndu-i deschis ceea ce căuta. Atunci Gheonoaia, înduplecată îi spune :

„— Cu calul care îl ai și cu vitejia ta, crez că ai să izbutești."

După un răgaz de *trei zile* eroul pornește iar la drum.

Călătoria se desfășoară tot în necunoscut, auditoriul fiind prevenit, asupra evenimentelor ce vor urma, printr-o nouă formulă mediană, stereotipă : „Merse Făt-Frumos, merse și iar merse, cale lungă și mai lungă ;" formulă menită a restabili pentru moment calmul epic, ce va fi însă curmat brusc prin cele ce i se înfățișează privirii : „dară cînd fu trecut peste hotarele Gheonoaiei, dete de o cîmpie frumoasă, pe de o parte cu iarba înflorită, iară pe de altă parte pîrlită". Floarea tinereții și amurgul ei.

Drumul inițierii trece printr-o nouă încercare dificilă, după cîmpia de oase albe urmînd de trecut *cîmpia jumătate înflorită și jumătate pîrjolită*. Caracterul enigmatic al noului obstacol este descifrat tot de cal, care-i răspunde la întrebarea :

---

[12] V. I. Propp, *op. cit.*, p. 226.

„— De ce este iarba pîrlită ?“

În structura basmului *deceul* este principalul catalizator.

„*Deceul* — scrie Hasdeu — este în basm menit a da soluţiunea unei probleme. Prin forma sa interogativă el se apropie de *ghicitoare*; prin fond însă, prin mijloacele pe cari le întrebuinţează, prin elementul cel supranatural, deceul face pe deplin parte din basm.“ [13]

În esenţă, întregul basm reprezintă căutarea răspunsului la *deceul,* la întrebarea pe care şi-o pune Făt-Frumos atunci cînd tatăl său nu-şi îndeplineşte făgăduiala făcută la naştere. Cu alte cuvinte, *deceul* fundamental implicat în basm generează *deceurile* ce apar la porţile labirintului prin care trece eroul în drumul său simbolic. Labirintul vieţii care este populat cu teritorii noi şi nebănuite de erou, în scopul pierzaniei celor ce se încumetă să le înfrunte fără a le cunoaşte tainele. Basmul prin stereotipia sa [14], dar şi prin proiecţiile sale, ne apare ca expresia unicităţii în diversitate, ceea ce confirmă deplina lui monotipie la origini. Răspunsul calului la întrebarea lui Făt-Frumos este acela al unui înţelept:

„— Aici suntem pe moşia unei scorpii, soră cu Gheonoaia; de rele ce sînt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinţilor le-a ajuns, şi d-aia s-au făcut lighioi aşa precum le vezi; vrăjmăşia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-şi răpească una de la alta pămînt; cînd scorpia este necăjită rău, varsă foc şi smoală; se vede că a avut vro ceartă cu soră-sa şi, viind s-o gonească de pe tărîmul ei, a pîrlit iarba pe unde a trecut; ea este mai rea decît soră-sa şi are trei capete.“

Alternanţa tărîmurilor este evidentă ca într-un areal ecologic. După tărîmul Gheonoaiei apare cel al surorii sale, Scorpia. Aici motivul fundamental se bifurcă iar, dînd naştere unui nou *ciclu* şi anume acela la *femeii perfide,* care se îngemănează cu *ciclul metamorfozelor*. Antagonismul celor două femei este de neîmpăcat, iar izbucnirile lui sînt ca ale unui cataclism. Lupta pentru supremaţie e mobilul iar principalele arme ale Scorpiei sînt

---

[13] B. P. Hasdeu, *Basm*, în *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III, Bucureşti, 1893.

[14] Cf. Nicoale Roşianu, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

focul și smoala, atributele iadului... Forța ei de pustiire este mult mai mare decît a Gheonoaiei. Asistăm, deci la o creștere progresivă a obstacolelor pe care le are de trecut eroul. Scorpia nu are unul, ci trei capete, număr fatidic în basm ca și în viață. Pentru a înfrunta o asemenea urgie apare un moment relaxant, necesar și din punct de vedere strategic, răgazul.

A doua zi se pregătesc — ca și atunci cînd ajunsese-seră la Gheonoaie — și pornesc. „Cînd, auziră un urlet și o vîjîietură, cum nu mai auziseră ei pînă atunci !". Ritualul pregătirii în vederea luptei se repetă aproape întocmai ca mai înainte, cu o singură excepție tactică, aceasta fiind de fapt, expresia elementului nou, derutant. Rolul funcțional al acestui cod nescris de viață, basmul, se reliefează aici pregnant. De aici caracterul său simbolic, încifrat. Descifrarea enigmelor sale înseamnă, în fond, decodarea unui mesaj pe care generațiile și-l transmit, în scopul perpetuării prin evitarea obstacolelor întîlnite. Astfel apare progresiv, în basm, zestrea nouă de informație. Acest element nou, ce mărește tensiunea epică a basmului și anticipează încleștarea luptei este aici întrupat de urletul și vîjîitul produse de apropierea „zgripsoroaicei de Scorpie".

Basmul e împărăția hiperbolei, a viziunilor apocaliptice, nemaivăzute și nemaiauzite pînă *atunci*, după expresia naratorului, care apar ca laitmotive în structura acestuia, ca formule metaforice obișnuite în arsenalul mitologiei. Menirea lor este aceea de a potența energiile auditoriului în vederea participării sale afective la isprăvile eroului imaginar, care de fapt nu este decît exponentul năzuințelor ideale ale colectivității.

În această viziune, imaginea adversarilor este înfiorătoare. Menirea imaginilor infernale este aceea de a provoca starea de șoc :

„Scorpia, cu o falcă în cer și cu alta în pămînt și vărsînd flăcări, se apropia ca vîntul de iute". În strategia luptei, la un nou adversar apare un element tactic nou : manevra, care prilejuiește atacul din flanc, punctul slab al oricărui inamic luat prin surprindere : „iară calul se urcă repede ca săgeata pînă cam deasupra și se lăsă asupra ei cam deoparte..." După ce-o săgetează și-i răpune un cap, urmează ruga stereotipă prin care acum și Scorpia, ca și Gheonoaia, cu lacrimi în ochi (compor-

tament umanizat), îl imploră pe Făt-Frumos s-o ierte, dîndu-i și ea înscris, spre a fi crezută, tot cu sîngele ei... Frecvența jurămîntului pecetluit cu sînge în arhetipul basmului românesc reflectă forma originară a legămîntului frăției de sînge sacru în dreptul cutumiar al poporului nostru. Urmează iar ospățul-ritual oficiat de cel înfrînt, prin care se celebrează o nouă victorie, în semn de recunoaștere a învingătorului și de supunere sinceră. Din nou generozitatea eroului se manifestă prin gestul simbolic al vindecării Scorpiei, ceea ce amintește din nou de obiceiul prin care învingătorii ajutau pe cei învinși să-și vindece rănile. Era, de fapt, un ritual prin care cei înfrînți erau atrași la credința și idealurile celor victorioși. Aceasta ar putea fi într-un fel, o expresie sublimată a religiei orfice în lupta pentru prozeliți.

Și, după trei zile, trecînd peste hotarele Scorpiei, „se duseră, se duseră și iară se duseră", pînă ce ajunseră la tărîmul mult dorit, „gura de rai" a spațiului mioritic închipuit în viziunea unui popor de vînători și păstori la origine ca „un cîmp numai de flori și unde era numai primăvară"; floarea și primăvara simbolizînd eterna tinerețe. Deci tărîmul visat e atins. Acolo „fiecare floare era cu deosebire de mîndră și cu un miros dulce, de te îmbăta". Piesajul mirific al florilor, cu miros îmbătător semnifică starea amăgitoare a trecerii de la veghe la somn, la somnul morții care te fură prin imagini înșelătoare ce adorm simțurile cu ajutorul adierilor aduse de vînt... Aici e hotarul dintre efemer și etern, imaginar și real. Dincolo de primejdia mare pe care o aveau de trecut se întindea împărăția biruinței mult așteptate. Acolo, la capătul izbînzii se adeverea că acei ce au purces pe acest drum sînt inițiați în tainele războiului. Sînt „voinici", cum spunea calul în timpul unui nou popas pe care-l făcură, ca de obicei înaintea avîntării pe căile necunoscutului:

„— Trecurăm cum trecurăm pînă aici, stăpîne; mai avem un hop; avem să dăm peste o primejdie mare; și dacă ne-o ajuta Dumnezeu să scăpăm și de dînsa, apoi sîntem voinici". Deci, *a fi inițiat în tainele războiului* înseamnă *a fi voinic* în concepția poporului nostru. Acum Făt-Frumos se află în fața visului său: „Mai înainte de aici este palatul unde locuiește *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*".

Pădurea misterioasă, lăcașul mai tuturor basmelor își dezvăluie misterul. În ea se află palatul care ascunde idealul spre care tinde. Acesta este lăcașul lumii năzuințelor ideale, al setei de nemurire. Frecvența foarte mare a palatului în basmul românesc are semnificații multiple, toate polarizate însă de destinul său de lăcaș al vieții și al morții. El este înconjurat de o pădure deasă și înaltă (simbol al întunericului ce domnește în tărîmul celălalt) și păzit de fiare sălbatice, cu care „nu este chip de a te bate“, așa cum îi spune calul năzdrăvan lui Făt-Frumos. Această nouă înfățișare a primejdiei cere o altă tactică — pe care i-o sugerează calul inițiat — în fața fiarelor neadormite ce păzesc palatul : „Și ca să trecem prin pădure e peste poate ; noi însă să ne silim, dac-om putea, să sărim pe deasupra“. În fața imposibilului aparent, soluția nu este retragerea, ci ocolirea primejdiei. Urmează iar un nou răgaz înaintea luptei, redus acum la două zile, din trei zile cîte se obișnuiau mai înainte, după care se pregătesc iarăși, de data aceasta pentru încercarea supremă. Calul, ținîndu-și răsuflarea, nu de emoție, ci pentru a păstra cît mai mult oxigen în plămîni, grăi :

„— Stăpîne, strînge chinga cît poți de mult și, încălecînd, să te ții bine și în scări și de coama mea ; picioarele să le ții lipite pe lîngă subțioara mea, ca să nu mă zăticnești în zborul meu“. Îndemn și sfat, adevărată chintesență a artei de a călări, ceea ce atestă din nou funcția de inițiere a basmului ca ritual al vieții.

Gradul de precauție și încordare e maxim : „Se urcă, făcu probă, și într-un minut fu aproape de pădure.“ Era timpul cînd se dădea mîncare fiarelor adunate în curtea palatului (fază de îmblînzire a animalelor de către om), moment prielnic trecerii peste pădure.

„Se urcară în sus și văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dînsul ba“. Strălucirea orbitoare a palatului, ce întrece simbolul luminii orficilor — soarele ceresc — sugerează amăgirea supremă în împărăția întunericului de pe „tărîmul celălalt“. Aici e teritoriul interzis pentru piciorul omenesc, împărăția „de dincolo“. De aceea, au trecut pe deasupra pădurii, încercînd să coboare la scara palatului, dar abia atinge calul, cu piciorul, vîrful unui copac și deodată, întreaga pădure se pune în mișcare, ca o singură ființă rănită de moarte :

„urlau dobitoacele, de ţi se făcea părul măciucă pe cap". Era imperiul groazei în faţa căruia nu mai era posibilă calea de întoarcere, aşa că sînt nevoiţi să coboare, dar, „de nu era doamna palatului afară, dînd de mîncare puilor ei (căci aşa numea ea lighioanele din pădure), îi prăpădeau negreşit". Infernul apare umanizat — *Muma Pădurii* fiind lîngă lighioanele ei, asemenea unei mame cu puii săi : „Mai mult de bucurie că au venit, îi scăpă ea ; căci nu mai văzuse pînă atunci suflet de om pe la dînsa. Opri pe dobitoace, le îmblînzi, şi le trimise la locul lor. Stăpîna era o zînă naltă, subţirică şi drăgălaşă şi frumoasă, nevoie mare ! Cum o văzu Făt-Frumos, rămase încremenit. Dară ea, uitîndu-se cu milă la dînsul, îi zise :

— Bine ai venit, Făt-Frumos ! ce cauţi pe aici ?"

Dincolo de aparenţa faptelor expuse, subtextul ne dezvăluie la o analiză atentă următoarele elemente ale discursului clădit pe antifrază : mai întîi, bucuria „zînei" cînd vede un suflet de om pe la ea şi îmblînzirea dobitoacelor semnifică pofta nesăţioasă a *Morţii*, care îl aştepta pe muritor. Frumuseţea ei de *stăpînă a tărîmului* îl *încremeneşte* pe Făt-Frumos, la fel ca şi fiorii morţii crude, învăluită aci de aparenţa ei înşelătoare şi, în final, zîna amăgitoare îl priveşte pe voinic *cu milă*, ştiind că se află la capătul drumului fără întoarcere, unde-i cere, ca un cerber, *parola* pentru a-i da voie să intre în împărăţia ei necruţătoare. Făt-Frumos îi dă *răspunsul-parolă, cheia* înţelegerii întregii enigme ce l-a ademenit în labirintul himeric :

„— Căutam, zise el, *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte.*"

Confirmîndu-i-se parola cu care a trecut pe tărîmul celălalt, Făt-Frumos descalecă şi intră în palat, lăcaşul celor trei zîne, al celor trei surori. Numărul lor nu e de bun augur.

Urmează o secvenţă, aparent, de feerie în ţara zînelor promise :

„El începu să mulţumească zînei pentru că l-a scăpat de primejdie ; iară ele, de bucurie, gătiră o cină plăcută numai în vase de aur. Calului îi dete drumul să pască pe unde va voi dînsul ; pe urmă îi făcu cunoscuţi tuturor lighioanelor, de puteau îmbla în tihnă prin pădure". În realitate, însă, secvenţa este de ritual funebru,

prin împlinirea tuturor dorințelor și libertatea absolută ce se dă omului înaintea morții. Sălășluiește aici, în acest subtext al basmului, codul încifrat al unei experiențe milenare, al unor aspirații sublimate într-un ritual al dragostei de viață veșnică.

Astfel rămîne *Voinicul* ademenit de zînele ce-l rugaseră să rămînă cu dînsele, „ca unul ce aceea și căuta". Viața se desfășoară acum aparent fără grabă, intrînd pe un făgaș firesc:

„Încet, încet se deprinseră unii cu alții, își spuse istoria și ce păți pînă să ajungă la dînsele, și nu după multă vreme se și însoți cu fata cea mică". După perioada acomodării și cea a destăinuirilor — alte secvențe din ritualul vieții de pe tărîmul de dincolo —, voinicul „se însoți" pe acest drum cu fata cea mai mică, dintre „dînsele", nenumitele, deci *Ielele, Zînele* ce succesc mințile feciorilor nenunțiți. De acum încolo urmează secvența din care se va păstra în basmele românești *ciclul interzicerilor :*

„La însoțirea lor, stăpînele casei îi deteră voie să meargă prin toate locurile de prin prejur, pe unde va voi; numai pe o vale, pe care i-o arătară, îi ziseră să nu meargă, căci nu va fi bine de el și-i spuseră că acea vale se numește «Valea plîngerii»".

Deci, cele două surori mai mari erau *stăpînele, mumele pădurii,* iar cea mică, cu care-l însoțiseră, se iniția, venindu-i rîndul, să învețe cum să-i ducă pe voinici pe calea pierzaniei.

Legea tabú-ului nu este deci interdicția, ci tocmai dorința de a-l încălca.

În pădurea „zînelor" voinicul trăiește ca în dulcea pace a începutului, cînd timpul împietrise ca și tinerețea lui, neștiind ce e amarul și durerea, furat de vraja pădurii, *ca un fericit.* Dar era oare fericit cu adevărat în această pace vicleană și în acest soi de libertate condiționată? În *Valea Plîngerii*» la hotarele căreia se oprea „fericirea" sa, se adună, ca într-un focar, căile încă necunoscute din *ciclul interzicerilor.* Iată și opinia lui Lazăr Șăineanu, referitor la aceasta:

„Viața popoarelor primitive e dominată de asemenea superstițioase interdicțiuni, cît privește mai ales locurile consacrate și misterioase. Termenul de *tabû* (în graiul polinezian «inviolabil, interzis» s-a introdus în fol-

clor spre a desemna orice fel de prohibițiune, de la excluderea socială ori religioasă pînă la ordinul negativ dat eroului sau eroinei." [15]

Aici e nucleul ce va genera basmele de tipul *locurilor oprite*, cuprinzînd interdicția de a călca sau vîna într-un loc.

Locul oprit e *Valea Morții* spre care îl atrage în mod fatal ceea ce i-a fost scris de la naștere și i-a prevestit bătrînul vraci. Liniile de forță ale *ciclului interzicerilor* se conjugă cu cele ale *ciclului fatalității*, spre împlinirea căreia eroul este împins treptat, fără vrerea sa : „Ieșea adesea la vînătoare ; dar, într-o zi, se luă după un iepure, dete o săgeată, dete două și nu-l nimeri ; supărat, alergă după el și dete și cu a treia săgeată, cu care îl nimeri ; dară, nefericitul, în învălmășeală nu băgase de seamă că, alergînd după iepure, trecuse în *Valea Plîngerii*". Încălcînd pactul, vraja ce-l păstrase tînăr în pădurea fermecată se destrămă și dorul lumesc, de casă, de părinți îl cuprinde pe neașteptate, dar nu îndrăznește să le spună „femeilor măiestre". Deci, *Zînele, Stăpînele, Măiestrele* sînt cele trei surori ce-i citesc soarta pe chip spunîndu-i speriate :

„— Ai trecut, nefericitule, în Valea Plîngerii !"

De acum soarta-i este pecetluită. „Expresiunile «așa i-a fost scrisa», «așa i-a fost să fie» s-apropie mai mult de fatalismul oriental ; dar concepțiunea însăși despre Ursitoare poartă încă caracterul eminamente păgîn al Destinului elenic : putere oarbă, surdă, inexorabilă, înaintea căreia se pleacă chiar și părintele zeilor, căci zeii înșiși nu pot scăpa pe eroul iubit de moartea comună tuturora, o dată ce Moira (Fatalitatea) primejdioasă l-a apucat spre a-l cufunda în somnul adînc al mormîntului." [16]

Acum cele trei zîne apar în adevărata lor înfățișare și anume aceea de mesagere ale Destinului. În realitate ele sînt *Ursitoarele*. *Ielele* sînt cele care i-au menit lui Făt-Frumos soarta a treia zi după naștere. Cea mare, *Ursitoarea, Stăpîna* ce hrănea lighioanele pădurii i-a tors firul vieții ; sora ei, cealaltă *stăpînă a vieții sale*, i-a prezis la naștere tot ceea ce va întîmpina. La îndemnul

---

[15] L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 216.
[16] *Ibidem*, p. 104.

ei, Făt-Frumos „își spuse istoria și ce păți pînă să ajungă la dînsele..." Cea de a treia, sora cea mică cu care *s-a însoțit* pe ultimul drum, nu este altcineva decît, Scrisa, moira (mira, mireasa) *Moartea* a cărei menire este aceea să rupă firul vieții. Ea îl aștepta pentru a-l însoți pînă la capătul drumului ursit în cartea vieții. Fiindcă *scrisa* ei (anticul *fatum*) rămîne neclintită.

„În mitologia greacă *Moira* (Μοῖρα) era *partea* fiecăruia, bucuriile sau durerile rezervate vieții omenești. Mai tîrziu Destinul, unic la Omer, se descompune în 3 ființe divine, în 3 *Moire* (la romani *Parcae*), numite de Platon «cele 3 fiice ale Ananghiei» și anume: *Clotho* (Κλωθώ) sau «torcătoarea» urzea firul vieții, *Lachesis* (Λακεσις) sau «ursitoarea» da fiecăruia partea sau norocul său și *Atropos* (Ατροπος) sau «neclintita» tăia firul vieții»".[17]

Ele supraveghează, după cum vedem, nu numai nașterea ci și moartea omului. Credința în ursitoare s-a perpetuat pînă în zilele noastre. Lazăr Șăineanu semnala că la neogreci ursitoarele „și-au conservat chiar numele originar Μοῖρα, de unde la bulgari și la românii din Macedonia *Mire.*" [18]

În limba română, după cum se știe, *Mire* este numele purtat de bărbat în ziua sau în preajma căsătoriei. (Cf. albanezul mirë : bun, de unde *mire* + suf. *-asă* a generat numele purtat de femeie în ziua sau în preajma căsătoriei sale). [19]

Deci *mireasa* cu care se însoțește Făt-Frumos în mod simbolic pe tărîmul celălalt este *ursita* lui, sora cea mică, *neclintita* care i-a tăiat firul vieții. De aceea în acest basm nu are loc ceremonia nunții omenești, ci numai se amintește că s-a însoțit cu *Scrisa* vieții.

Topit de dorul de părinți, Făt-Frumos dorește să-i revadă, dar nici pe zîne nu poate să le părăsească, fiindcă nu are ce să le reproșeze pentru veșnicia de timp petrecut împreună, pe care, însă, el o percepe faustian. (Timpul ca și spațiul se dilată și, mai ales, se contractă uluitor în basm.) Hotărît, totuși, să se întoarcă, pentru o

---

[17] *Ibidem*, p. 511.

[18] *Ibidem*, p. 511.

[19] Cf. *Dicționarul* (*explicativ al limbii române*, București Editura Academiei R.S.R., 1975, p. 553.

scurtă perioadă la condiția sa de muritor, voinicul le spune femeilor îndrăgite:

„— Mă voi duce dară să-mi mai văz o dată părinții și apoi m-oi întoarce ca să nu mă mai duc niciodată".

Jocul ursitoarelor e de acum, deschis, franc, fiindcă nu mai aveau nimic de ascuns. Numai condiția lor efemeră de femei amăgitoare le face să-și spună gîndurile cu cochetărie și afecțiune sinceră, care sînt însă de prisos în fața Destinului pe care-l cîrmuiau tiranic:

„— Nu ne părăsi, iubitule; părinții tăi nu mai trăiesc de sute de ani, și chiar tu, ducîndu-te, ne temem că nu te vei mai întoarce; rămîi cu noi: căci ne zice gîndul că vei pieri".

Încet, încet *Parcele* încep să sfîșie vălul de iluzii ce-l înconjurau pe Făt-Frumos, spunîndu-i adevărul.

Dorința lui de a-și revedea părinții și locurile pe unde a copilărit constituie, în realitate, dorința muribundului care, în ultimele clipe, își retrăiește întreaga viață așa cum a fost, plecînd în mormînt cu ultima ei imagine întipărită pe retină.

De remarcat este și faptul că niciodată „mireasa" ursită nu schimbă o vorbă cu el, ea fiind numai amintită în cursul narațiunii. Ea nu apare ca o femeie ce se zbate să-și salveze soțul de pe drumul morții, fiindcă alta este de fapt menirea ei, și anume aceea de a-l seduce și apoi de a-l duce la locul de pierzanie, așa cum îi era sortit. Rugămintea ei este la fel cu a celorlalte surori și a calului, care nu mai doreau să iasă din tărîmul lor.

De fapt, ca agent sepulcral, ca mesager al tainelor lumii mormintelor pe tărîmul căreia l-a purtat pe voinic, calul își îndeplinise rolul. De aceea nu dorește să refacă în sens invers drumul pe care a venit cu Făt-Frumos. Din această cauză calul năzdrăvan se raliază celor trei ursitoare pentru a-l îndupleca pe Făt-Frumos să nu plece, dar nu sînt în stare să-i potolească dorul de părinți:

„În cele de pe urmă, calul îi zise:

— Dacă nu vrei să mă asculți, stăpîne, orice ți se va întîmpla, să știi că numai tu ești de vină." Știind ce se va întîmpla, ca mesager inițiat în tainele firii, calul schimbă tonul și, din tovarăș credincios gata oricînd de a primi porunci, de data aceasta pune el condiții: „Am să-ți spun o vorbă și, dacă vei primi tocmeala mea, te duc înapoi.

— Primesc — zise el cu toată mulțumirea — spune-o !

— Cum vom ajunge la palatul tatălui tău, te las jos și eu mă întorc, de vei voi să rămîi măcar un ceas.

— Așa să fie, zise el."

Calul, deși nu-și dezice sinceritatea proverbială speciei sale, își dezvăluie acum, prin aceste cuvinte, identitatea de locuitor al tărîmului celălalt, pe care, firesc, nu dorește să-l părăsească, fiind inițiat în tainele călătoriilor. Numai după ce Făt-Frumos pecetluiește solemn promisiunea că se va ține de cuvînt, respectîndu-i condițiile, calul se învoiește să-l ducă de unde a plecat.

Pregătirea de plecare și despărțirea de ursite se fac după ritualul pămîntesc obișnuit :

„Se pregătiră de plecare, se îmbrățișară cu femeile și, după ce-și luară ziua bună unul de la altul, porni, lăsîndu-le suspinînd și cu lacrimile în ochi." De remarcat este faptul că despărțirea se face de *toate femeile*, fără a se mai aminti nimic de simțămintele și regretele celei mai mici dintre ele „cu care se însoțise". Nimic nu se întîmplă *acum* și *aici* din drama sfîșietoare a despărțirii unei perechi de îndrăgostiți. Fiindcă drama voinicului este la fel cu aceea a omului căruia zînele îi furaseră mințile, în jocul amăgitor al dragostei.

Drumul întoarcerii este tot un miracol, de astă dată săvîrșit de marele „tiran" al vieții, timpul, care pe toate le face și desface ca prin farmec :

„Ajunseră în locurile unde era moșia Scorpiei ; acolo găsiră orașe ; pădurile se schimbaseră în cîmpii ; întrebă pre unii și pre alții despre Scorpie și locuința ei ; dar îi răspunseră că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri.

— Cum se poate una ca asta ? le zicea Făt-Frumos, mai alaltăieri am trecut pe aici ; și spunea tot ce știa.

Locuitorii rîdeau de dînsul, ca de unul ce aiurează sau visează deștept, iară el, supărat, plecă înainte fără a băga de seamă că barba și părul îi albise."

Este apusul din „marea trecere", cortegiul amintirilor cărora le stă drept mărturie numai memoria voinicului nedumerit, acum „cu barba albă pînă la brîu". Este trecerea fantastică din irealul lumii de dincolo într-o realitate înstrăinată de obîrșii. Meditația tragică a eroului, care a încercat o evadare din timp, este expresia simbolică a cunoașterii.

Totul se naște și moare sub zodia ursită și pecetea timpului. Acesta pare a fi tîlcul basmului.

Pierzîndu-și iluziile dulci ale tinereții, Făt-Frumos se vede, dintr-o dată ajuns gîrbov și trist în împărăția tatălui său, unde toate se schimbaseră atît de mult, încît erau de nerecunoscut. Cînd ajunge la palaturile în care se născuse, calul îi sărută mîna. Sărutul apare aici ca semn al prețuirii, al credinței și al despărțirii, la finalul unei călătorii fără întoarcere. Totuși, calul năzdrăvan îl mai ispitește iarăși pe stăpîn, zicîndu-i :

„— Rămîi sănătos, stăpîne, că eu mă întorc de unde am plecat. Dacă poftești să mergi și d-ta, încalecă îndată și aidem !

— Du-te sănătos, că și eu nădăjduiesc să mă întorc curînd.

Calul pleacă ca săgeata de iute."

Deci, calul zboară spre tărîmul celălalt, lăsîndu-și stăpînul numai cu nădejdea înșelătoare că poate să-și înfrunte destinul.[20]. Mitul nemuririi devine prometeic prin înfruntarea dramatică a soartei de către erou, care se sprijină, însă, la bătrînețe, numai pe ceea ce i-a rămas din focul cunoașterii și pe speranța amăgitoare. O dată cu dispariția calului năzdrăvan, mesagerul Soartei, Făt-Frumos își pierde contactul cu lumea tinereții veșnice și devine iar muritorul de rînd ce a fost, rămînînd în pragul morții cu regretul etern după lumea copilăriei. E ultima secvență a călătoriei celui ce a căutat și descoperit pentru o clipă mare cît o veșnicie vraja nemuririi în iluziile căreia s-a desfătat : „Văzînd palaturile dărîmate și cu burieni crescute pe dînsele, ofta și, cu lacrimi în ochi, cată să-și aducă aminte cît era odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele ; ocoli de vreo două-trei ori, cercetînd fiecare cămară, fiecare colțuleț ce-i aducea aminte de cele trecute ; grajdul în care găsise calul ; se pogorî apoi în pivniță, gîrliciul căreia se astupase de dărîmăturile căzute".

Coborîrea e semnificativă. Eroul, ca un mag dintr-o lume uitată, „cu barba albă pînă la genunchi, ridicîndu-și pleoapele ochilor cu mîinile", semn al somnului de veci ce va urma, umblă și descoperă tronul, acum ho-

---

[20] Alte ipostaze ale calului în basmul românesc, la I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 206—220.

dorogit, pe care-l deschide ca pe un sicriu. Dar nu găsi nimic. Cînd însă ridică capul chichiței, un glas slăbănogit de așteptare îi zise :

„— Bine ai venit, că de mai întîrziai, și eu mă prăpădeam“. Acestea sînt singurele și ultimele cuvinte pe care i le-a spus pe drumul însoțirii lor *neclintita* lui mireasă, „Moartea lui, care se uscase și se făcuse cîrlig în chichiță“ și-i trase o palmă de atîta așteptare. Iar cel ce-a gustat nemurirea „căzu mort și îndată se făcu țărînă.“

Așa a devenit pulbere și vis, aspirația cea mai îndrăzneață a omului pe acest pămînt, întrupată în această tulburătoare poveste de dragoste neîmplinită, de legămînt și de vitejie legendară, de aventuri cutremurătoare în căutarea Paradisului pierdut.

X. LEGENDA „MEŞTERULUI MANOLE" — SEMNIFICAŢII ORIGINARE

Din năzuinţa spre nemurire a traco-dacilor s-a născut şi cel mai tulburător mit al creaţiei umane: *mitul jertfei întru dăinuire,* prin creaţia artistică.

Această aspiraţie fertilizată de cultul soarelui veşnic s-a îngemănat în Peninsula Balcanică cu aceea dualistă a corespondenţei dintre lumină-viaţă, întuneric (umbră) — moarte. Dar, cum moartea este legată organic de viaţă, tot aşa şi umbra apare ca o componentă a existenţei omului şi dispariţia sau întinarea éi e socotită fatală.

Omul primitiv îşi considera umbra ca o parte a fiinţei sale, după cum remarca Frazer: „Dacă umbra sa este călcată în picioare, lovită sau străpunsă, omul va simţi rana ca şi cînd ar fi suferit-o propriul corp, şi dacă este despărţită de el în întregime (fapt pe care îl crede posibil), va muri.[1] Se ajunge astfel la ideea că umbra este proiecţia sufletului.

Frazer afirmă că nicăieri echivalenţa dintre umbră şi viaţă, dintre viaţă şi suflet nu apare mai limpede decît în unele obiceiuri ce se practicau încă (şi cu care a venit în contact) în sud-estul Europei.

În acest sens el aminteşte obiceiul existent în Grecia modernă ca atunci cînd se construieşte o clădire nouă să se taie o pasăre, un animal (cocoş, berbec sau miel) al cărui sînge este lăsat să curgă peste piatra de temelie, sub care se îngroapă apoi jertfa. „Scopul sacrificiului este să facă clădirea stabilă şi solidă". De la această treaptă primară a jertfei se va trece mai tîrziu la simularea ei prin îngroparea în ascuns a umbrei unui om.

„Românii din Transilvania cred că cel a cărui umbră se zideşte în acest fel va muri pînă în 40 de zile; aşa

[1] James George Frazer, *Creanga de aur,* II, p. 118.

[2] *Ibidem,* p. 118.

încît, cei care trec pe lîngă o clădire în construcție pot auzi un strigăt de alarmă : «Ferește, să nu-ți ia umbra !»"[3]

Pînă nu demult mai existau negustori de umbre a căror meserie era să procure arhitecților umbrele de care aveau nevoie ca să asigure trăinicia zidurilor. În aceste cazuri măsurarea umbrei este considerată ca fiind echivalentă cu umbra însăși, iar îngroparea ei însemna îngroparea vietății sau sufletului omului, care, lipsit de el, trebuia să moară. Obiceiul a înlocuit astfel vechea practică de a zidi un om viu sau de a-l zdrobi sub piatra de temelie a unei clădiri noi, pentru a-i da soliditate și stabilitate sau, mai exact, pentru ca spiritul mînios să hălăduiască prin acel loc și să-l păzească împotriva dușmanilor.[4]

Susținînd cu îndreptățire ipoteza că baladele românești, înfățișînd drama unui meșter zidar, silit de credințe ancestrale să-și jertfească soția — pentru ca zidirea la care lucra să aibă durabilitate — sînt mult mai vechi decît legenda *Mînăstirii Curtea de Argeș*,[5] Ovidiu Papadima scoate la iveală mărturii interesante cu privire la credința în echivalența dintre umbră și suflet.[6]

O variantă a baladei a fost auzită de Alfred Poissonnier, profesor de literatură franceză în București, de la un pescar, care în timpul cînd nu se umfla Dunărea era „vînzător de umbre". În această variantă meșterii sînt lăsați să moară pe acoperiș și nu încearcă nimeni să-i salveze. „Vînzătorul de umbre" măsura umbrele oamenilor pe furiș și le vindea cîte una zidarilor pentru a fi îngropată la temelia viitoarei clădiri.

În notele sale la varianta muntenească a legendei *Meșterului Manole*, Alecsandri menționează credința popu-

---

[3] Cf. W. Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Menung und Branch der Romänen Siebenbürgens (Anul și zilele sale în credința și datinile românilor transilvăneni)*, 1866.

[4] *Ibidem*, p. 122.

[5] Vezi *Balada meșterului Manole și variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor" 7/1961, nr. 2.

[6] Ovidiu Papadima, *Neagoe Basarab, Meșterul Manole și „Vînzătorii de umbre"*, în *Literatura populară română*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 605—618.

lară că „o zidire nu poate avea trăinicie", dacă nu se săvîrșește „îngroparea umbrei unui om la temelie."

Vasile Alecsandri atestă astfel această practică magică: „Pietrarii au obiceiul de a fura umbra cuiva, adică a-i lua măsura umbrei cu o trestie și a zidi apoi acea trestie în talpa zidirei. Omul cu umbra furată moare pînă în 40 de zile și devine stafie nevăzută și geniul întăritor al casei".

Dacă trecătorul căruia i se „fura" umbra observa, se credea că va muri numai în trei săptămîni. Această concepție e consemnată și de G. Dem. Teodorescu în notele la varianta sa, iar în Transilvania practica îngropării umbrei e atestată de folcloriștii sași. [7]

Dăinuiește aici ideea cu privire la cel de-al doilea *eu* al omului.

Jertfa, ca și îngroparea umbrei, se făcea de către zidari după un anumit ritual ce avea semnificații adînci. [8]

Ce sensuri se pot desprinde din analiza pe text a variantelor baladei *Meșterul Manole ?*

În varianta *Meșterul Manole* culeasă de T. Pamfile [9], apare legămîntul caracteristic breslelor și condiția impusă de a nu mai construi o altă lucrare la fel. Manole primește condițiile și, socotind cum e mai bine de făcut, împreună cu calfele începe lucrul. Dar, după cum se știe, totul era zadarnic, fiindcă tot ceea ce zideau ziua se surpa noaptea. Ieșirea din impas se petrece cu ajutorul visului, prin care se transmite mesajul-condiție tabú: sacrificiul unei dalbe soții în temelia noii clădiri. De acum încolo totul se va desfășura sub semnul implacibil al Soartei. Urmează jurămîntul sacru, pe pîine și sare, pe care calfele nu-l respectă și astfel victimă a conjurației cade soția lui Manole, Meșterul ce devine simbol nealterat al legămîntului. Lupta dintre sentimente și datorie este cruntă, dar pînă la urmă învinge datoria corijată aparent de ruga lui Manole, care-și imploră calfele să nu-i chinuiască soția cînd o vor zidi de vie. Deci,

---

[7] Otto Wittstock, *Volkstümlisches der Siebenbürger Sachsen*, Stuttgart, 1895, p. 64; Cf. I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 88.

[8] Cf. Gheorghe Vrabie, *Balada populară românească*, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 76.

[9] T. Pamfile, *Cîntece de țară*, II, București, 1913.

jertfa o dată acceptată peste ea nu se poate trece ; numai chinurile se pot atenua.

În final, Manole, împreună cu cei nouă zidari condamnați să moară de foame pe acoperiș, își fac aripioare din scînduri ușoare, dar „unde picau stîncă se făceau", iar în locul unde a căzut Manole a țîșnit izvorul legendar. Și în varianta *Zidirea mînăstirii Argeșului* culeasă de C. N. Mateescu [10] taina legămîntului nu este păstrată și de aici drama soției lui Manole, care cade pradă sacrificiului cerut de datină.

Ruga lui Manole se transformă în bocet și în drumul fatal pe care-l parcurge soția sa apar ca obstacole balauri cu solzi mari pe ei, vîntul năprasnic, ploaia cu spume ; dar totul este zadarnic.

În varianta *Meșterul Manole* culeasă de G. Dem. Teodorescu [11] Manole apare zugrăvit, încă de la început, ca un om înzestrat cu puterea de a suporta cu *inima-i rece* ceea ce-i este scris :

„Pe Argeș în jos,
Pe plaiul frumos,
Negru-vodă vine
Pe dalba-i moșie
C-o verde cocie,
Verde zugrăvită
'N aur poleită,
Cu opt telegari,
Cu nouă zidari,
Nouă meșteri mari
Și Manole-zece,
Care mi-i întrece,
Stă inima-i rece."

Această descriere a celor nouă meșteri mari în frunte cu legendarul Manole cu inima împietrită de durere, va apărea de acum încolo ca un refren.

O altă imagine menită a sugera starea de neliniște febrilă care îi cuprinde pe zidari înaintea începerii lucrării și în timpul înălțării ei, este următoarea :

---

[10] C. N. Mateescu, *Balade*, Vălenii de Munte, I, 1909.

[11] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885.

„Var și cărămidă,
Că-i pustie multă
Că-i lucrare lungă !“

Truda, chinul, zbuciumul creației apar pregnant în această variantă a baladei în care Manole e surprins în înfăptuirea actului creator :

„Foaie și-o lalea,
Manole-ncepea,
Sforile-ntindea,
Lucrul că-mi zorea,
Zidu' că-mi zidea.“

„Dar ce se-ntîmpla ?“ — prin această întrebare de formulă mediană, la fel ca în basm, ni se povestește că „Ziua ce-mi zidea, / Noaptea se surpa, / C-așa Domnul va“. Voința oarbă a destinului e înlocuită aici cu cea a Domnului, ceea ce atestă suprapunerea unui strat din mitologia creștină peste fondul ancestral al credinței în ursită. Tot încercînd preț de trei ani (număr fatidic ca și numărul nouă, ce exprimă numărul zidarilor), Manole, frămîntat de gînduri, ațipește și, în această stare de existență între vis și realitate, primește mesajul tainic al visului oracular :

„Dormea, nu dormea,
Un vis că visa,
Un vis aièvea,
Și visu-i spunea
Că-n deșert lucra
Pînă n-o clădi,
Pînă n-o zidi
Chiar în temelie
Tînără și vie
D-o dalbă soție.“

Alături de *numerele fatidice* vedem cum apare *personificat,* ca în basm, visul *mesager* al unei voințe oarbe.

Lazăr Șăineanu, în monumentala lucrare intitulată *Basmele române* explică cu lux de amănunte valoarea magică, simbolică a numerelor din folclor, arătînd că numerele joacă în „sceneria fantastică a basmelor“ un rol însemnat, ca de altfel în mitologiile tuturor timpurilor.

În notele sale (27, 28, p. 39—40) Șăineanu îl citează pe Vergiliu, „Numero deus impare gaudet“ („Zeii iubesc numerele nepereche“) *(Eglog.,* VIII, 75) și amintește că

în sistemul lui Pitagora (care i-a moștenit pe orfici, n.n.) 3 era simbolul armoniei perfecte. În mitologia greacă erau 3 Parce, 3 Furii, 3 Grații, Cerber avea 3 capete. Și azi, încă, în Orient numerele nepereche sînt considerate benefice. Și în mitologia românească numărul trei are o valoare sacramentală : 3 sînt ursitoarele, 3 feciorii de împărat ce aspiră la mîna a 3 fete ; 3 sînt frații de cruce și tovarășii care pleacă la drum să izbîndească ce și-au propus ; 3 sînt obiectele magice ori darurile primite în basm și tot 3 sînt zilele și nopțile de încercare ca și piedicile întîmpinate de eroi. „În sfîrșit numărul 3 figurează în basme la fiecare pas : persoanele, lucrurile și incidentele se prezintă continuu sub o formă triplă". [12]

Tot atît de frecvente sînt în basmele noastre și multiplul lui 3, adică 9 (uneori apare și 99), 12 și 7.

Lazăr Șăineanu observă că numărul 9 e necunoscut mitologiei antichității, pe cînd el joacă un rol însemnat în credințele popoarelor moderne (germanice, slave și romanice).

Cu privire la vis, remarcăm că acesta apare în legendă ca mesager al unei forțe pe care mintea omului n-o poate judeca, ci trebuie numai să i se supună ca unui glas lăuntric al destinului ce i-a fost scris. Visul apare astfel ca un canal de comunicare între om și legea sacră ce-i guvernează acțiunile. Mesajul cere fără echivoc jertfă omenească : „O dalbă soție" la fel ca în cîntecele funerare, unde metafora „dalbul de pribeag" este o expresie a purității, în acest caz a purității soției ce va fi jertfită pentru a dura construcția.

Urmează ritualul jurămîntului solemn „Jurămîntul mare / Pe pîine, pe sare" ca prima „soțioară" care va veni să aducă bucate să fie zidită de vie. Este un fel de tragere la sorți lăsată în voia destinului. Herodot (IV, 94) vorbește astfel despre Sacrificiul uman la daco-geți : „La fiecare patru ani ei aruncă sorții și întotdeauna pe acela dintre ei pe care cade sorțul îl trimit cu solie la Zalmoxis încredințîndu-i de fiecare dată toate nevoile lor". Evident că nu dorim să atribuim alte sensuri tex-

---

[12] Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefața de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Minerva, 1978, p. 39—40.

tului, ci numai să subliniem obiceiul ritual de tragere la sorți a solului ce urma să fie sacrificat.

Or, tot o tragere la sorți este și legămîntul celor zece zidari în frunte cu Manole. Numai că și în această variantă a baladei asistăm la un lucru fatal ce răstoarnă un pact milenar al breslei : *încălcarea jurămîntului,* — liant al comuniunii lor sacre.

Această ruptură, această breșă, de neînchipuit pînă atunci într-un sistem de norme devenite tabú, constituie factorul ce va cataliza, va precipita de acum încolo acțiunea într-un singur sens, și anume acela al atragerii spre jertfire a soției căreia nu i s-a dezvăluit taina jurămîntului : „dalba Caplea."

Statornic în legămînt, ca un simbol prin care se stinge o credință, rămîne legendarul Manole care-i scrie soției să-i aducă bucate :

„Pe nor și pe ceață
Joi de dimineață."

Călătoria mîndrei Caplea spre drumul fără întoarcere este la fel cu a dalbului pribeag din colindul funerar *Cîntecul bradului*. De acum încolo atmosfera este de bocet sublim și de basm cu final dramatic în care forțe malefice pun la încercare devotamentul soției lui Manale a cărei fidelitate proverbială amintește de Penelopa.

Spectator și părtaș la propria-i dramă, Manole apare sfîșiat de suferință, văzîndu-și soția cum se apropie de sfîrșitul implacabil și caută să îndepărteze urgia, rugîndu-se cerului s-o întîrzie din drum prin diferite mijloace. Ca în basm, apar pe rînd, în mod miraculos : „Un verde hățiș, un mare stufiș / Ș-un rug curmeziș" apoi o „lupoaică turbată" și, în sfîrșit, „O scorpie mare / cu gura căscată, / cu limba-nfocată". Caplea, deși se sperie și vărsa bucatele, face pentru moment calea întoarsă, dar nu renunță și apoi vine din nou cu altă mîncare alergînd către Manole.

Dîrzenia și devotamentul acestei femei legendare, simbol al sacrificiului conjugal, ies în relief și mai mult cînd îi apare în cale Scorpia, pe care o ocolește ajungînd la zidire.

Urmează scena care înfățișează fățărnicia umană specifică tuturor timpurilor :

„Caplea cînd sosea,
Zidari d-o vedea
Să rîză-ncepea
Bine le părea."

Manole, privind cerul pe care-i era scrisă soarta, le spune oftînd, neștiind de trădarea lor :

„— Știți rămășagul
Știți jurămîntul :
Care mi-o veni
Mai de dimineață
Pe nor și pe ceață
Voi s-o apucați
'N brațe s-o luați
'N zid s-o aruncați."

Caplea, neștiutoare zîmbește, crezînd că zidarii se joacă cu ea cînd o pun în zid, gîndindu-se parcă la simularea scenei, dar cînd vede că zidul se ridică și-o cuprinde hain, le zice :

„— De vă e de glumă,
Gluma nu e bună !"

Jertfa însă trebuia împlinită, chiar dacă legămîntul fusese încălcat, și tot ce a fost pînă atunci încredere în păstrarea tainei s-a destrămat.

Refrenul-îndemn al celor nouă zidari va răsuna de acum încolo ca un laitmotiv al dispariției unui element important dintr-o datină ce părea eternă. Prin încălcarea legămîntului, s-a răsturnat o lume de valori, în care va răsuna ca un ecou al unei trude milenare, îndemnul, chemarea creației :

„Var și cărămidă
Că-i pustie multă,
Că-i lucrarea lungă !"

Astfel s-a înfăptuit prin jertfirea cruntă a soției lui Manole, sacra mănăstire din făptura căreia străbate pînă la noi vaierul topit al *dalbei soții :*

„Manole, Manole,
Meștere Manole,
Zidul rău mă strînge,
Țîțișoara-mi curge,
Copilașu-mi plînge !"

Acest scenariu mitic ritual ce se sfîrșește și prin moartea la care sînt sortiți cei nouă zidari în frunte cu

Manole, pentru ca secretul meseriei lor de „inițiați" în tainele artei de constructori să nu fie cunoscut, și astfel să nu mai fie pe lume o lucrare asemănătoare celei înălțate la Argeș, dovedește „un substrat comun moștenit de la traci (și care constituie, de altfel, principalul element de unitate al întregii Peninsule Balcanice)", așa cum arăta Mircea Eliade. Și tot marele scriitor român reamintea că „trebuie să se țină cont, în sfîrșit, că tracii și cimerienii participau la o cultură protoistorică ale cărei iradiații succesive au traversat Asia Centrală și au suscitat apariția marilor configurații culturale pe malurile Chinei și la Dongson". [13]

Caracterul de ritual al începutului baladei, dar și al sfîrșitului ei îmbogățește Pantheonul dacilor cu un nou mit exprimat lapidar prin concepția că nu se poate dura nimic trainic pe acest pămînt fără sacrificiu. Ceea ce constituie esența dăinuirii noastre în acest centru al lumii. Centru unde, pe lîngă străvechiul Soare de la Sarmisegetuza-Regia, care ne măsoară nemurirea ca sanctuar al mitologiei traco-geto-dacice, a apărut altul nou: — *Mănăstirea Argeșului* — simbol al credinței noastre într-o existență perpetuă prin sacrificiu conștient.

Acest *Centru simbolic al Lumii noi* [14] unde, după cum am văzut, devine posibilă comuniunea între Cer, Pămînt și Infern este, în același timp, și locul unde totul pornește de la început sub presiunea tiranică a istoriei care nu ne-a dat decît arareori răgazul de a desăvîrși ceea ce am plănuit și atunci am săvîrșit fapte mărețe.

---

[13] Mircea Eliade, *Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului*, în *op. cit.*, p. 190—191.

[14] Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, ed. a II-a 1952, p. 315 sq; *Le Mythe de l'Eternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, p. 21 sq., *Images et Symboles*, p. 47, sq. și *Centre de Monde, Temple, Maison.*

EPILOG : RENAȘTEREA LUI ORFEU

La sfîrșitul unor considerații, în care gîndul s-a desprins din Noaptea orfică și s-a înălțat spre zările spiritualității românești, elanul dionysiac și logosul orfic au reizbucnit tumultuos iradiind noi zone ale spațiului și culturii umane. Armonia cosmică proslăvită de orfici și pitagoricieni, ca discipoli ai unei credințe nemuritoare a devenit laitmotiv și aspirație supremă a culturii europene. În această unitate a contrariilor, născută din haosul originar, omul este cel ce dă consens celor diferite ca semnificație și, în această viziune, revoluția săvîrșită de Orfeu în domeniul cunoașterii și al modelării omului este neasemuită. A descoperi armonia ascunsă a firii și a umaniza ceea ce părea imposibil, a îmblînzi pînă și fiarele prin fascinația verbului și fiorul muzicii, a croi omului un nou făgaș, acel al civilizației, desprinzîndu-l de barbarie, aceasta este adevărata semnificație a lui Orfeu în istoria umanității și nu aceea, sau nu numai aceea de *homo cantans* îndrăgostit și apoi nefericit prin pierderea iubitei.

Într-un fel, Orfeu este expresia simbolică a dramei cunoașterii, fiind, alături de Ghilgameș și Prometeu, unul dintre martirii omenirii.

Francis Bacon descifra în plin Ev mediu adevărata înfățișare a lui Orfeu în istoria umanității din legenda vieții sale, pe care o asemuia cu imaginea și tîlcurile filosofiei ; „căci tot ce se referă la acest personaj cu adevărat divin, priceput în toate felurile de armonie, atrăgînd și subjugînd totul prin dulceața acordurilor sale, se aplică în mod firesc filosofiei. Într-adevăr, activitățile lui Orfeu le întrec pe ale lui Hercule, cum operele înțelepciunii le întrec pe ale valorii prin însemnătatea, în-

tinderea și durata rezultatelor lor." [1] Moartea groaznică a lui Orfeu, sfîșiat de bacante, ca expresii ale stihiilor dezlănțuite ale naturii constituie triumful de moment al Haosului asupra armoniei Cosmosului făurită de Orfeu. „Heliconul, fluviu închinat muzelor, fu atît de întristat de moartea aceasta încît, ascunzîndu-și apele de lumină, își luă cursul sub pămînt neapărînd decît în alte locuri." [2] Înspăimîntată, natura umanizată de verbul divin al lui Orfeu, iese din matcă. Această ruptură tragică, acest hiat ireparabil în istoria Firii este tălmăcit de Francis Bacon ca o cauză a pripelii, a dorinței exagerate a omului de a ști înainte de vreme. Reliefînd meritele Orfismului ca revoluție spirituală în filosofia naturală și filosofia morală și politică, Bacon arată efectele binefăcătoare ale acestuia asupra civilizației umane, efecte care dacă nu sînt propagate cu stăruință sînt anihilate de barbarie și atunci „Heliconul își ascunde apele de lumină curgînd pe sub pămînt... În zgomotul armelor legile și muzele tac." Interpretarea resorturilor intime ale filosofiei, pe care Francis Bacon o aseamănă în avatarurile ei cu viața lui Orfeu este aceasta: „Totuși, ca urmare a nestatorniciei firești a lucrurilor omenești, la capătul unui anumit timp, aceste ape ies din nou la suprafață și curg din nou la lumină, însă în alte locuri și pentru alte popoare". Final ce semnifică într-un fel drumul Renașterii lui Orfeu în cultura umanității, Renaștere datorată însă nu nestatorniciei firii omenești, ci nevoii sale permanente de echilibru, de armonie și echitate. Această nevoie ideală, această aspirație spre sublim s-a întrupat din antichitate și pînă în zilele noastre în numeroase opere, ca ipostaze ale eternului Orfeu. Scormonitor de taine, setos de adevăr, dorind să cunoască și misterele lumii de dincolo, Orfeu a cunoscut, cum spune Diodor din Sicilia (I, 96) legendele timpului despre Infern, dar a întreprins hazardata lui călătorie în lumea morții pentru a-și readuce soția pe pămînt și a cunoaște tainele acelui tărîm. În acest sens, supoziția lui André Boulanger care afirmă că Orfeu a făcut „hazardata lui călătorie probabil nu pen-

---

[1] Francis Bacon, *Orfeu sau filosofia*, în lucrarea *Despre înțelepciunea anticilor*, traducere de Alexandru Popescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

[2] *Ibidem.*

tru a-și readuce soția la lumină, căci aceasta este o formă ulterioară a legendei, ci pentru a dezvălui inițiaților tainele lumii de dincolo“ [3] este nefondată, în parte, întrucît Erosul, alături de Logos constituie un principiu suprem al Orfismului ca religie civilizatoare a omului. Ascetismul de care Orfeu a dat dovadă după pierderea Euridicei este dovada prețuirii pe care el o dă soției și familiei monogame, în opoziție cu poligamia de pînă atunci. Într-un fel, epopeea lui Orfeu este asemănătoare cu epopeea lui Ghilgameș și probabil că amîndouă s-au născut din aceeași matcă arhetipală ce a unit civilizația Orientului cu cea a Occidentului. Dacă, prin excelență, poemul lui Ghilgameș semnifică faza eroică a înfruntării omului cu animalitatea și a desprinderii sale de această lume, căutîndu-și propriei vieți un sens, călătoria lui Orfeu în Infern constituie o prelungire a căutărilor lui Ghilgameș și o încercare de a compensa tragismul morții omului prin eternitatea clipei de iubire. Într-adevăr cuplul făurit de Orfeu și Euridice este mai tare decît moartea, așa cum s-a spus. Revederea, reîntîlnirea lui Orfeu cu Euridice simbolizează această convingere întemeiată și pe ideea că nimic nu se poate înfăptui pe acest pămînt fără sacrificiu.

Faptul că Eros simbolizează un principiu fundamental în filosofia orfică este atestat în *Legendele sacre* ale teogoniei orfice, în care Metis, prima soție a lui Zeus, întruchipare a chibzuinței, este identică cu „Eros cel atît de drag“. [4] Zeu al luminii, ce va concura cu Apollon, zeu al iubirii și comuniunii dintre oameni, Orfeu va proslăvi lumina cea dintîi „ce săvîrșește mari minuni“ și va prefigura geneza biblică precum și cultul marilor predicatori creștini pentru forța de seducție a cuvîntului. Colindînd cu mult timp înaintea lui Ulyse mările și prefigurîndu-l, Orfeu, setos de cunoaștere apare în *Argonauticele* lui Apollonios din Rodos, nu ca un erou cuceritor de noi tărîmuri, ci ca un inițiat în tainele univer-

---

[3] André Boulanger, *Rapport de l'orphisme et du christianisme*, Paris, 1925, p. 31 ; cf. Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, București, Editura Albatros, 1981, *Studiu introductiv*, p. XXV.

[4] Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, București, 1981, Editura Albatros, p. 5.

sului, pe care le înfățișa confraților pentru a-i călăuzi pe drumul spinos al cunoașterii. Astfel a ajuns tracul Orfeu cel mai vestit ca poet-profet și creator al unei noi concepții despre om și univers. Într-un tratat de astrologie, scriere atribuită lui Lucian din Samosata, dar pare-se apocrifă, Orfeu este preamărit cum se cuvine de către autor, care-i încununează meritele ca de altfel și Diodor din Sicilia în *Biblioteca istorică* : „Grecii au aflat ce-i astrologia nu de la etiopieni, nici de la egipteni : Orfeu, fiul lui Oeagros și al Calliopei, a fost primul care le-a înfățișat-o, însă fără să se slujească de cuvîntul lesne de înțeles și limpede ca lumina zilei, ci învăluit în vrajă și taină, potrivit cugetului său. Făurindu-și singur o liră, a întemeiat misterele și a cîntat lucrurile sacre. Lira lui înzestrată cu șapte coarde era ca o întruchipare a armoniei astrelor rătăcitoare. Prin asemenea descoperiri și imbolduri, Orfeu vrăjea totul și supunea toate ; dar nu era cîtuși de puțin absorbit de lira pe care el și-o făcuse și nici atras de vreo muzică anume și se gîndea doar la marea liră a lui Orfeu. Așadar grecii, spre a-i cinsti cum se cuvine, îi hărăziră un loc pe bolta cerească și mai multe stele apropiate primiră numele de Lira lui Orfeu. Astfel poate că îl vedeți pe Orfeu înfățișat cu ajutorul pietrei sau a culorilor, ca un cîntăreț cu lira în mînă, iar împrejurul lui adastă mii de făpturi, printre care și un om, și un taur, și un leu sau atîtea altele. Deci de cîte ori veți zări aceasta, amintiți-vă ce fel de cîntec este, cel fel de liră, ce fel de taur și de leu îl ascultă pe Orfeu. Dacă știți tîlcul spuselor mele, atunci veți vedea că se află cu toții pe bolta cerească..." [5]

Această cunună cerească făurită lui Orfeu dăinuie ca un simbol al prețuirii sale.

Chiar dacă în moștenirea pe care a lăsat-o, credințele și năzuințele lui Orfeu apar trunchiate, din aceste resturi avem datoria să restituim umanității pentru care s-a jertfit imaginea sa exemplară. Într-unul dintre *imnurile orfice* în care credința în nemurire pare atenuată de cei ce ni le-au trimis, răzvrătirea prometeică a lui Orfeu împotriva lui Thanatos, „cîrmaciul vieții popoarelor de muritori", neînduplecatul judecător al vieții apare pregnant :

---

[5] Ion Acsan, *op. cit.*, p. 53.

„Zeu crud, apropie-te însă doar după ani îndelungați
Şi te implor la ceasul jertfei şi-al invocației pioase
Ca oamenii să aibă parte de-o bătrînețe fericită !"

Cum s-a revărsat sublimul cînt al lui Orfeu în cultura, arta, filosofia şi poezia europeană şi nu numai europeană ? După noaptea Evului Mediu, în care alchimiştii căutători de absolut voiau să descopere piatra filosofală ca întrupare a purității orfice supreme, Gloria lui Orfeu va străluci în lirica Renaşterii. [6] Filoanele gîndirii de preț ale miticului Orfeu se vor prelungi în poezia Renaşterii ca o permanență a poeziei dintotdeauna. Simbol al poetului etern, Orfeu „nu reprezintă o anumită poezie, ci Poezia în ceea ce are ea mai fundamental în viziunea occidentală, antică sau modernă, adică creația concurînd în plan secund geneza, imitînd-o în imaginile ei şi perpetuînd-o în eternitate." [7] În această deschidere ce cuprinde întregul orizont al culturii europene, lirica Renaşterii este văzută ca o prelungire, ca un arc peste timp ce purcede de la izvoarele poeziei îngemănate cu muzica purificatoare şi meditația asupra destinului uman.

Petrarca, ce doreşte s-o izbăvească de moarte pe Laura, ca Orfeu pe Euridice, Ronsard, care încearcă să refacă împreună cu iubita, cuplul Orfeu-Euridice şi să trăiască fără onoruri vane într-o lume pastorală constituie în universul poetic al Renaşterii momente ale unui proces de continuitate, ale unei evoluții încununate de gîndirea unui Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola care afirmau „armonia universului, oglindită în muzică, într-un cosmos căruia cîntecul i-a dat sens şi finalitate. Pentru ei Orfeu era filosoful trăind în strînsă comuniune cu natura ale cărei forțe le reprezintă." [8]

Adevărata revoluție în gîndirea europeană cu privire la originile şi sensurile culturii ei a săvîrşit-o Friedrich Nietzsche, situînd originile tragediei greceşti între *apollinic* şi *dionysiac*, din a căror dualitate s-a născut, după părerea sa, progresul artei. Deşi recunoştea rolul imens al atitudinii dionysiace în fața vieții, atitudine ce nu poate fi separată de orfism, Nietzsche situa originile ar-

[6] Cornel Căpuşan, *Orfeu : motivul permanenței în lirica Renaşterii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975.
[7] *Ibidem*, p. 10.
[8] *Ibidem*, p. 14.

tei și implicit ale esteticii moderne dincolo de matca lor adevărată, între Apollo și Dionysos. Această concepție, acest punct de vedere și-a pus amprenta pe numeroase domenii ale gîndirii europene moderne și contemporane. Se știa că în timpul vieții sale unii filologi universitari germani au respins ca neîntemeiate concluziile sale. Cu toate acestea, fermentul ideilor nietzscheene, bazate pe puterea de persuasiune a logosului său au înrîurit în asemenea măsură filolosofia, estetica și critica de artă a timpului, încît chiar viziunea asupra Eladei s-a modificat. Desigur că ideile acestui tînăr profesor de filologie clasică de la Universitatea din Basel nu au apărut fără o bază solidă. „Ardoarea lui Winckelmann, cultica fervoare a lui Hölderlin au alimentat, desigur, concepția pasională a lui Nietzsche despre cosmosul elin. În figura centrală a acestui cosmos, în mitica figură a lui Dionysos, care-l va petrece întreaga viață, el va întrezări o coincidență a crezurilor sale. Dionysos (al cărui «ultim apostol și inițiat» se va numi pe sine, atunci cînd tenebrele spiritului vor începe să pună stăpînire pe el), era, în perspectiva sa, o întrupare mitică a totalității existenței, a devenirii, a veșnicei întoarceri. Dionysos e dincolo de bine și de rău, e voința de putere care etern se produce și etern se distruge. Marile teme ale cugetării nietzscheene își găsesc un punct de confluență în această mitică făptură, în acest zeu care filosofează.

Ordinea apollinică alături de beția dionysiacă sînt concepte de boltă cu care operează, în studiile lor asupra Eladei, ca și în eseurile de estetică, generații de studioși. Ele au fecundat gîndirea secolului nostru. Căci, dincolo de construcția ideatică a lui Nietzsche, ele derivă din realitatea arhaică a Eladei, a universului — școală în care ne-am format.“ [9]

Apărute într-o epocă de adînci frămîntări sociale și de disoluție a moravurilor, în care atingerea perfecțiunii este aspirația supremă, ideile lui Nietzsche vor fi, în mod firesc, mesagerul acestei nevoi de absolut, de certitudini, de puncte de sprijin. În acest sens, alături de principiul catalizator al vieții, *Dionysiacul*, *Apollinicul*

---

[9] *Elada nietzscheiană,* în *Secolul 20*, București, nr. 7—8, 1970, p. 32—33.

va apărea ca o expresie a setei de lumină, de ordine și măreție într-o lume filistină, devitalizată.

În acest scop Nietzsche își găsește suportul ideilor sale programatice prin care dorea „o revalorizare a tuturor valorilor" în exaltarea însușirilor vitale ale omului (fizice și spirituale). Acestora el le subordona valorile etice, pornind de la relativitatea lor și, mai ales, de la faptul că idealurile societății sale deveniseră lipsite de un temei real. Văzînd în artă afirmarea superioară a vitalității umane, Nietzsche își clădește viziunea sa artistică pe spiritul *Apollinic* și pe cel *Dionysiac*, conform cărora forțele telurice ale vieții pot fi estompate și dirijate pe făgașul dorit de cele apollinice, care conferă spiritului uman seninătatea contemplării și lumina rațiunii. Prin reconcilierea acestor principii ce stau la baza crezului său programatic, Friedrich Nietzsche va marca la începutul secolului al XX-lea o revoluție în gîndirea modernă, imprimîndu-i noi piste, la capătul cărora cultura europeană va apărea într-o altă ipostază.

Comuniunea de spirit dintre orfism și religiile orientale, ca și penetrația orfismului în mitologia greacă demonstrează caracterul unitar al unor tradiții nu numai în bazinul Mediteranei și al Pontului Euxin, ci și în zonele de contact ale Orientului cu Occidentul.[10]

Se știe că orfismul s-a răspîndit și s-a intensificat în Grecia ca o mișcare revoluționară ce situa în centrul religiei sale credința în nemurire, deci într-o viață viitoare. Astfel se explică raporturile orfismului cu creștinismul. Tracii vor deveni firesc propagatorii creștinismului în arealul balcanic.

„În masele populare se răspîndesc idei religioase, revoluționare, propovăduite de oameni care pretind că se trag din legendarul Orfeu."[11] Orficii vor cîștiga astfel pas cu pas simpatia și încrederea gînditorilor vremii. Modul cum a fost oglindit acest proces, această criză ideologică în conștiința socială este surprins de tragedia greacă, cel mai fidel exponent al ei. Mai precis acest

---

[10] Jean Defradas, *Literatura Elină*, București, Editura Tineretului, traducere de Ileana Vulpescu, Introducere, antologie și note de A. Piatkowski, p. 27.

[11] *Idem, op. cit.*, p. 44.

fenomen este reflectat în opera lui Eschil. „*Bacantele* ocupă un loc aparte în opera poetului. Subiectul împrumutat din ciclul legendar al lui Dionysos, a fost tratat de Eschil în *Penteu*".[12] Triumful cultului dionysiac nu are aureola apollinică, ci semnificația mitică a unui fanatism orb. Cu alte cuvinte, Eschil transpune tragedia lui Penteu, regele Tebei, — cel ce s-a opus cultului lui Dionysos și plătește această împotrivire cu viața, fiind sfîșiat de bacante, — de pe poziția omului grec în mentalitatea căruia invazia noului cult era sinonimă cu aceea a unor forțe iraționale. Cu timpul, aceste forțe obscure, aceste elemente tragice vor deveni părți integrante ale spiritualității grecești, alături de elementul apollinic, rațional. Ceea ce remarca și Jean Defradas în încheierea expunerii sale despre literatura elină: „Pentru greci, zeii sînt niște oameni superiori. Un aspect important al religiei lor se reduce la o construcție rațională care, punînd omul în centrul lumii, explică după principiile, chipul și asemănarea lui lumea și zeii. Dar un curent religios și mai profund, un sentiment confuz al iraționalului circulă în întreaga istorie a gîndirii grecești; eroii lui Homer sînt pătrunși de un sentiment ciudat de teamă față de divinitate; tragicii aduc în scenă puteri obscure, iar filosofii acordă un rol din ce în ce mai mare demonilor care bîntuie superstiția populară. Acest amestec de raționalism și de iraționalism, care pentru Nietzsche era simbolizat de opoziția dintre spiritul apollinic și cel dionysiac, a dat spiritului grec inegalabila sa fecunditate".[13] Nietzsche, trăind ca și Eschil într-o lume aflată în dezechilibru, nu s-a retras ca poetul grec, la Pella, la curtea regelui Arhelaos al Macedoniei, ci, din centrul Europei, de la Universitatea din Basel, a încercat să impună un nou crez umanității bazat pe dualitatea și concilierea periodică a apollinicului cu dionysiacul. Această conciliere a zămislit o literatură imensă, în noianul căreia adevărata înfățișare a originilor culturii europene se pierde uneori. O astfel de constatare ne trimite la concluzia lui Tudor Vianu, care scria că: „nu în toate împrejurările arta este expresia societății uneori fiind negația sau compensația

---

[12] *Ibidem*, p. 104.
[13] *Ibidem*, p. 195.

ei."[14] Astfel se explică succesul și influența pe care opera lui Nietzsche le-au avut în epoca noastră. Forța negatoare dionysiacă a conferit scrierii lui Nietzsche, — mai bine zis, acestui preambul la o lucrare ce a rămas neterminată — o aură ce exprima concepția sa ideală despre lumea Eladei, ca o compensație într-o epocă lipsită de romantism. De aici izvorăște atitudinea de iconoclast a tînărului ce medita la soarta umanității. Cugetarea lui se transformă în visare filosofică, în fața spectacolului vieții, făurindu-și, ca și grecii stîlpii de susținere ai ficțiunilor sale. În acest univers imaginar, portretul lui Apollo zugrăvit de Nietzsche ne apare ca o necesitate a trăirii visului, deci ca o evadare din lumea reală, ca un zeu al iubirii și al profețiilor, al fanteziei și artelor, simbol și imagine divină a principiului individuației.

Trezit la viață fie sub influența redeșteptării naturii, fie sub influența roadelor acesteia, omul suferă o metamorfoză. „Sub vraja dionysiacului se încheie din nou nu numai legătura dintre un om și altul ; pînă și natura înstrăinată, dușmănoasă sau subjugată își serbează împăcarea cu fiul său pierdut, cu omul. Generos, pămîntul își oferă darurile și pașnice se apropie animalele stîncilor și stepelor. Cu flori și cununi e împodobit carul lui Dionysos ; în jugul său trag pantere și tigri. Transformați oda bucuriei, a lui Beethoven, într-un tablou și nu lăsați forța voastră de imaginație să lîncezească cînd milioane se prăbușesc înfiorate în țărînă. În modul acesta ne putem apropia de dionysiac", scrie Nietzsche cuprins de vraja misterelor pe care le evocă. Pe urmele religiei sale contestatare a moravurilor vremii s-a creat un fel de meta-mitologie a anticei Elade.

Dorim să amintim contribuția hotărîtoare în acest domeniu spinos al cunoașterii și a altor specialiști. La loc de frunte în acest cadru se situează contribuția elenistului român, Ioan Coman. Învățatul român restabilește echilibrul firesc între Orfeu și Prometeu ca eroi civilizatori ai omenirii. Prin Prometeu, prin mitul său născut din acte rituale, din cult, care se află pe primul loc în istoria religiilor, „se înfățișează una dintre

[14] Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 183.

concepţiile omului despre originile civilizaţiei". Această concepţie o expune Ioan Coman în lucrarea sa, dedicată Titanului Prometeu.[15]

Adorarea focului devine rit, iar ritul se îmbină cu mitul, Prometeu devenind astfel simbolul cutezanţei umane, dincolo de integrarea sa în pantheonul lui Cronos.

Demnă de remarcat este apropierea pe care o face autorul între ritualul focului şi cultul soarelui, bazîndu-se pe un text din Pausanias : „Oamenii din partea locului spun că aci (la Sikyon) a locuit primul Titan ; acesta era fratele Soarelui şi de la el ţinutul a fost numit Titana" (Pausanias, II, 11, 5).

În acest areal mitologic Cabirii au jucat un rol de seamă. Bapp crede că „zeii Cabiri erau demoni ai focului în insulele Mării Egee şi printr-un proces firesc s-au confundat mai tîrziu cu Dioscurii." [16] (K. Bapp, *Prometheus,* Roschers Lexikon, col. 3041). [17]

Pentru a-i atrage de partea sa, Demeter, marea patroană de la Eleusis, a făcut cadou Cabirilor iniţierea în mistere (după o legendă transmisă tot de Pausanias). Astfel va fuziona cultul Cabirilor, întreţinut şi transmis de Pelasgi, cu cel al Demetrei, care îi va încredinţa lui Prometeu, cel mai vestit dintre Cabiri, depozitul şi doctrina sacră a misterelor. Demeter, ca divinitate chtoniană prin excelenţă, va intra în raport strîns cu Prometeu, Titan, zeu al focului şi plămăditor al inteligenţei pentru cîştigarea traiului pe pămînt, dar şi creator al rasei umane.[17]

Concluzia savantului român despre Prometeu, care împreună cu Cabirii şi Titanii aparţineau ciclului divinităţilor pelasgice[18], este tulburătoare ca însăşi istoria umanităţii :

„Luate în ele şi pentru ele însile, acţiunile lui Prometheu sînt incontestabil admirabile, dar nici Titanul şi nici oamenii nu le apreciază în felul acesta ; atmosfera

---

[15] Ioan Coman, *Titanul Prometheu,* cultul şi elementele prehesiodice şi hesiodice ale istoriei sale. Încercare asupra concepţiei elenilor despre originile civilizaţiei în lumina istoriei lui Prometheu, Bucureşti, Cartea Românească, 1935.

[16] *Idem, op. cit.,* p. 22.

[17] *Ibidem,* p. 35.

[18] *Ibidem,* p. 34.

morală în care Hesiod situează aceste acțiuni este dintre cele mai grele : prin faptele sale ca inițiator al unei ere noi în istoria umană, Prometheu, de o parte, și oamenii ca împărtășindu-se de binefacerile sale pe de alta, sînt toți criminali în fața infailibilului Zeus a cărui putere e în același timp și dreptate.

Hesiod nu are încă idee de valoarea imensă a acțiunilor lui Prometheu pentru cultura umanității ; altfel ar fi prezentat și alte aspecte ale faptelor lui. Vor trebui să vină cei doi regi ai poeziei și filosofiei elene, Eschyl și Platon, pentru a da Titanului cele ale Titanului și lui Zeus cele ale lui Zeus.“ [19]

De la reliefarea adevăratei înfățișări a miticului Prometeu și a contribuției sale uriașe la evoluția umanității, în planul civilizației materiale, Ioan Coman trece firesc la analiza rolului jucat de Orfeu în istoria omenirii, în planul civilizației spirituale.

În lucrarea dedicată lui Orfeu, Ioan Coman abordează o temă fascinantă în istoria gîndirii omenești : *orfismul*[20]. Încă din prefață autorul subliniază că legenda celebrului Orfeu continuă să fascineze spiritele de-a lungul mileniilor.[21]

„Orfeu civilizator al omenirii încearcă să pună în lumină contribuțiile fiului primeia dintre Muze la vechea cultură a grecilor și prin asta a omenirii. Dar Orfeu era un trac.

Prin el, noi întrevedem aportul țării sale și al rasei sale la tezaurul spiritual al umanității.“ [22]

Zestrea pe care tracii au adus-o spiritualității omenești constituie contribuția lor la evoluția culturii europene prin filiera celei grecești.

Aceste elemente tracice pe care Orfeu le aduce în patrimoniul gîndirii și civilizației antice pornesc de la divinitățile pantheonului trac, în care la loc de frunte era Zamolxis.

Elenistul român subliniază cu pregnanță rolul și locul lui Zamolxis și al lui Orfeu : „Numele de Zamolxis,

---

[19] *Ibidem*, p. 190—191.

[20] Jean Coman, *Orphée, civilisateur de l'Humanité*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1939.

[21] *Idem, op. cit., Preface*, p. 1.

[22] *Ibidem*, p. 2.

divinitatea supremă a strămoşilor noştri, Geţii, ne invita, de altfel, să facem o plimbare în ţinutul lui Orfeu, unde trăia marea familie a tracilor, din care Geţii erau o ramură. A fost poate nemuritorul Zamolxis cel care-l trimisese pe Orfeu ca misionar şi profet pentru a reforma religia lui Dionysos !". Bazîndu-se în studiul său pe izvoarele antice din culegerea lui Otto Kern, *Orphicorum Fragmenta* (Berlin, 1922) Jean Coman conchide: „În ciuda caracterului tardiv al unei mari părţi din documentele privind istoria eroului nostru, Orfeu — civilizator al omenirii a fost o foarte veche realitate în cultul, credinţele şi miturile savante ale Greciei antice; menţionarea anumitor elemente fundamentale ale operei sale civilizatoare la nişte autori ca Simmonide, Pindar, Eschil, Herodot, Aristofan, Euripide şi Platon o dovedesc suficient."

Preluat de creştinism şi asimilat pentru fascinaţia doctrinei sale, Orfeu va juca un mare rol în evoluţia culturii elenistice şi romane.

Remarcabilă este concluzia la care ajunge Jean Coman cu privire la contribuţia tracilor la formarea culturii greceşti:

„Originea tracică a eroului nostru şi a însuşirilor sale fundamentale, muzica, pietatea, credinţa în nemurirea sufletului şi o blîndeţe specifică pe care Orfeu a imprimat-o întregii sale opere arată aportul remarcabil al strămoşilor noştri, Tracii, la formarea culturii greceşti."

Orfeu apare în ipostaza de simbol al influenţei Orientului asupra Occidentului, ca o expresie a doctrinei morale a înţelepţilor din Orient, sau mai bine zis, din arealul inzilor şi tracilor, familii înrudite de popoare cu o străveche civilizaţie. Spiritualitatea grecească l-a integrat, după cum am văzut, pe Orfeu, mitologiei sale raţionale, luminoase, apollinice, ostile freneziei dionysiace. Orfeu devine astfel un profet al unei noi religii, folosind logosul şi melosul pentru purificarea sufletului omenesc: „Orfeu este un patriarh şi păstor blînd al oamenilor; el angajează omenirea nu atît pe calea evoluţiei tehnice ca Prometeu ci, mai ales, în aceea a muncii paşnice a pămîntului şi a transformării complete a sufletului." [23]

---

[23] Jean Coman, *Conclusion*, în *Orphée, civilisateur de l'Humanité*, Paris, 1939.

Cu alte cuvinte, Orfeu este expresia năzuinței spre armonie și eternitate a omului prin spirit și artă.

O altă sinteză remarcabilă a cercetărilor dedicate tradițiilor orfice și manifestărilor sale în gîndirea modernă realizează savantul Brian Juden. Orfeu, acest semizeu al cuvîntului și muzicii servește, după părerea autorului, „drept loc de destinație pentru o mulțime de idei asupra obiceiurilor, religiei și societății originilor“.[24]

Armoniile lirei sale, incantația logosului, setea de cunoaștere — călătoria în Infern —, pierderea ireparabilă a Euridicei și fidelitatea lui exemplară, sfîrșitul său tragic constituie ipostaze răscolitoare care însă nu-l pot reduce la funcțiile de poet și muzician.

Pontiful și legislatorul, alchimistul din *Tratatul Pietrelor*, magicianul și rapsodul constituie tot atîtea fațete complexe ale geniului uman surprins în miticul Orfeu: „Tradițiile orfice, așa cum le înțelegem noi, aparțin domeniilor afectiv, speculativ și metafizic sau contemplativ. Prin însăși natura lor și prin evoluția lor, o distincție se impune între Orfeu și tot ceea ce a venit să îngroașe valul ideilor orfice.“[25]

Într-adevăr, tradiția orfică e plină de filoane și aluviuni, de elemente de substrat și de altele care s-au suprapus ulterior.

Sub înfățișarea acestui erou legendar se ascund nenumărate fețe, iar manifestările orfice, de la primele inițieri rituale pînă la cele mai evoluate doctrine sînt ipostaze ale figurii sale mitice.

„Orfismul reprezintă o mișcare mistică venită din Frigia prin cinstirea lui Sabasios, identificat apoi cu Dionysos, al cărui cult, se spune, grecii l-ar fi împrumutat din Tracia. Exaltarea și elementele iraționale ale cultului au fost preluate de greci și adaptate spiritului lor, așa cum a făcut Onomacrit, profetul orfismului, care, trăind la curtea lui Pisistrate, a format prima Sectă ateniană“. (Zarifopulo, *Anaxagore*, p. 35, Walter F. Otto,

---

[24] Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p. 7.

[25] *Ibidem*, p. 8.

Dinysos, le mythe et le culte, traduit par Patrick Lévy, MCMLXIX).[26]

Brian Juden însă îl consideră pe Orfeu ca primul teolog al Greciei, căreia îi celebrează pantheonul prin imnuri de slavă, a căror autenticitate e îndoielnică însă prin faptul că Onomacrit le-ar fi remaniat la Atena în timpul lui Pisistrate.[27] În ciuda unor asemenea intervenții, spiritul miticului Orfeu rămîne dominat în istoria societății prin tot ceea ce are mai original. Chiar dacă istoriogafii nu se pun de acord decît asupra geniului muzical al lui Orfeu, rolul jucat de el în evoluția omenirii este uriaș : „Prin muzica unită cu poezia, aedul îmblînzi natura, impuse legi oamenilor sălbatici învățîndu-i agricultura, artele și respectul datorat zeilor. În înțelegerea care domnea atunci între o societate ideală și natură, sau chiar univers, s-a putut imagina fericirea epocii de aur. Niște tradiții poetice se leagă astfel de imaginea primitivă și pun în evidență efectele armoniei și discursului civilizator de care Horațiu și-a amintit. Acest Orfeu este solitar, Vatés, Profet și Mag din Tracia, el este primul inițiat și fondator de religii, pe care Vergiliu îl evocă și-l arată lui Eneas în șederea la Preafericiți.“ [28]

Fondator deci al unei religii de obîrșie tracică, ce va cuprinde Europa încă din vremea sa, Orfeu va imprima, încă de la începuturi, culturii grecești, pecetea unei concepții ce va străbate veacurile pînă în zilele noastre.

Magistral îl caracterizează și-i definește opera Brian Juden : „Expresie a armoniei orginare și, pentru unii, arhitect al epocii de aur dispărute, Orfeu va deveni profetul care va anunța victoria finală a armoniei asupra discordiei. Acest concept merge mînă în mînă cu palingeneza orfică pe care o relatează Proclus : «Orfeu a propovăduit că Regii zeilor care au condus universul sînt, după numărul perfect, Phanès, Noapte, Cer (Uranus), Cronos, Zeus, Dionysos. Phanès e primul care a instituit sceptrul și primul domni în calitate de ilustru Erikepaios ; în al doilea rînd, Noaptea care primi acest

[26] Cf. Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii,* București, Editura, Univers, 1976, p. 41.

[27] Brian Juden, *op. cit.,* p. 22.

[28] *Ibidem,* p. 15—16.

sceptru al tatălui său; în al treilea rînd, Cerul, care-l primi de la Noapte, în al patrulea rînd, Cronos, care, după cum se spune, se opune violent tatălui său; apoi Zeus în al cincilea rînd, care îl luă cu forța tatălui său, și după el, al șaselea, Dionysos.» Dionysos va marca un sfîrșit domniei violenței sau discordiei și va readuce, cu armonie, epoca de aur a timpurilor îndepărtate ale pămîntului.

După Diodore din Sicilia, Orfeu ar fi declarat că Phanès și Dionysos nu făceau decît una. Macrobe era de aceeași părere, dar preciza că soarele a fost singurul obiect al cultului lui Orfeu. Această observație va permite să se împace aspectele apolloniene și dionysiace ale legendei și va da naștere în plus unei mulțimi de teorii asupra religiei cosmice a anticilor." [29]

Din această geneză orfică, din această mitologie uranică de sorginte tracică se va naște, într-adevăr, întreaga concepție cosmică și antropologică a antichității.

Integrat viziunii orfice asupra vieții, Dionysos va fi de acum înainte expresia tinereții veșnice, a setei de viață a unui popor vestit, tracii, cei care se credeau nemuritori.

Louis Gernet și André Boulanger recunosc ca filon al geniului grec în religie elementul dionysiac de origine tracică. Acest cult străvechi și greu acceptat de greci a triumfat pînă la urmă prin forța sa de atracție irezistibilă: „Iedera are un mare rol în acest cult în care nu este numai un atribut al zeului, sau ornament al toiagului zeului, dar este și mestecată de Bacante; aceasta este tot atît de importantă în religia tracă în care ea figurează, mai ales, ca semn al tatuajului, și în cadrul căreia ne-am asumat riscul de a defini iedera drept totem al acesteia. Toate aceste similitudini au frapat în mod deosebit. *Dionysos, putem conchide, este un zeu care nu are nimic de-a face cu elementul elenistic; Dionysos a venit din Nord; victoriile pe care le-a repurtat cu mult aplomb în legendă reprezintă ipostazele unei divinități exotice și cuceritoare.* (Teza lui Rhode (CXVIII, 264 și urm.) reluată de Perdrizet (C III) și adoptată de Farnell)." [30]

---

[29] *Ibidem*, p. 25—26.

[30] Cf. Louis Gernet et André Boulanger, *Le Génie Grec dans la religion*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 114—115.

Teza lui Erwin Rohde din lucrarea sa capitală *Psyche*, apărută în 1894, tradusă în limba română, la Editura Meridiane, București, 1985, nu poate fi infirmată de faptul că numele lui Dionysos a fost descoperit în unele inscripții miceniene, fiindcă avem de-a face cu un cult primordial, după cum am văzut, al istoriei umanității.

„Extazul dionysiac înseamnă înainte de toate depășirea condiției umane, descoperirea eliberării totale, dobîndirea unei libertăți și a unei spontaneități inaccesibile oamenilor.“ [31]

Cultul lui Dionysos a fost, mai tîrziu, integrat orfismului, după mărturia lui Diodor din Sicilia : „Orfeu a transmis în ceremoniile misterelor, sfîșierea lui Dionysos“ (V, 75, 4),[32] iar Orfeu e reprezentat ca un reformator al acestor mistere : „de aceea inițierile date de Dionysos se numesc orfice“ (III, 65, 6).

Astfel devine Orfeu, profetul lui Dionysos și fondatorul inițierilor în tainele vieții și cucerirea nemuririi. Imaginea fundamentală a lui Orfeu concentrează raporturile care unesc profetul și poetul-civilizator cu armoniile și ritmurile cosmosului. Prin el, omul, natura și pămîntul se integrează macrocosmosului.

Cîntul orfic este, în primul rînd, imn cosmic. Brian Juden consideră că de aici decurg numeroase feluri de a concepe geneza luminii : „Printre primele principii, să reținem Noaptea, mama universală și generatoare a Luminii ; Haosul căruia Amor sau Eros îi impusese forma și ordinea ; apoi Heracles, Cronos, desemnînd Timpul etern și durata nesfîrșită. În fruntea cauzelor secundare, Ananké, sau Necesitatea conduce hora sufletelor care trec din viață în moarte și reîncep ciclul.“ Reînvierile lui Dionysos vor apropia profețiile orfice de speranțele părinților creștini. „Ceea ce s-a convenit astăzi să se numească orfism se fundamentează pe neliniștea metafizică, pe răscumpărarea și salvarea sufletului“ [...]. „Viziunea, vocea și poezia orfică cuprind, sugerează și traduc metamorfozele naturii și mișcările cerurilor în in-

---

[31] Mircea Eliade, *Dionysos sau beatitudinile regăsite*, în *Istoria credințelor și ideilor religioase*, I, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 385.

[32] *Idem, op. cit.*, p. 391.

teriorul misterului universal care învăluie creația, omul, viața, moartea și timpul etern." [33]

Cîntecul orfic stabilește un acord între armonia sferelor și armonia sufletului, între macrocosmos și microcosmos. Propovăduind respectul datorat vieții, nemuririi sufletului și prezența unui singur zeu în natură, ea însăși divină, Orfeu va prefigura multe dintre principiile dogmei creștine.

Adorația timplui etern va permite orfismului să iasă din durata reală, să se elibereze de constrîngerile vieții pămîntești, intrînd astfel în sfera universalului.

În această viziune, trecutul, prezentul și viitorul devin, în curgerea lor continuă, fațete simultane, contemporane ale timpului.

„În general, numele lui Orfeu a devenit sinonim cu o epocă a lumii. Pentru Saint-Simonieni, poetul reprezintă unul dintre legislatorii tip ai antichității, precursor al adevăratului profet social. Fourieriștii se mărginesc la a-i împrumuta lira, simbol al armoniei dintre societate și artă. În mod mai specific două aspecte ale mitului frapează imaginația : misiunea activă a lui Orfeu și sacrificiul său. În primul rînd, este eroul supraomenesc, semizeul, cîntăreț din lira cosmică, inițiat și inițiator, îmblînzitor al infernului și muzicant pe care-l admiră Hugo." [34]

Spirit faustic, poet arhetip și vizionar, Orfeu imprimă romantismului pecetea sufetului său elevat, pecete ce ni se va transmite nouă plină de noi sensuri.

În accepțiunea modernă, poezia sa constituie tot atîtea trepte în tainele inițierii prin raporturile dintre Idee, Frumusețe, Aspirație și Dragoste, raporturi ce se armonizează într-o sublimă estetică, dar și o nouă atitudine etică în fața vieții prin preamărirea setei de libertate întrupată simbolic de Dionysos. Divinul Orfeu se regăsește ca zeu al libertății umane, cum era proclamat de Ballanche, cu celălalt divin martir al omenirii, Prometeu. Opera lor simbolizează năzuința dintotdeauna a omului spre perfecțiune, spre cunoaștere și progres, spre libertate și eliberare de dogme și prejudecăți, de tiranie și resemnare. Mesajul miticului Orfeu constituie

---

[33] Brian Juden, *op. cit.*, p. 30—31.
[34] *Ibidem*, p. 40.

o permanență a nevoilor și aspirațiilor umane. Modul cum s-au repercutat cultul și semnificația lui în literatura universală constituie o mărturie în plus cu privire la perenitatea operei sale de ctitor al civilizației umanității. Demnă de remarcat este în această privință antologia lui Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală,* în care autorul surprinde operele inspirate de legenda miticului Orfeu. Integrîndu-l în mod firesc spiritualității căreia îi aparțin și strămoșii noștri autohtoni, Ion Acsan îl situează pe Orfeu, pe baza a nenumărate izvoare ca și Ion Maxim *(Orfeu, bucuria cunoașterii),* printre eroii ideali ai omenirii care și-au jertfit viața pentru a-i călăuzi destinele.

Lupta titanică a aedului trac pentru propagarea spiritului civilizator într-o lume ce nu se desprinsese încă de barbarie și din înfruntarea cu fiarele pădurii este reflectată semnificativ în eposul care s-a creat în jurul său. Se știe că, în acest epos, șarpele, dușman necruțător al omului, îl înfruntă pe cel ce îmblînzea și fiarele și-i omoară iubita. Aceasta este prima moarte a nimfei Euridice. În *Metamorfozele* lui Ovidiu, șarpele, *balaurul,* care încercase să înghită capul lui Orfeu, sfîșiat de bacante, este pietrificat de Phoebus, iar umbra poetului coboară sub glie.

Reintegrat naturii pe care a umanizat-o, Orfeu se va îngemăna acolo, sub pămînt cu scumpa-i soție.

Din dușman de temut, șarpele înfrînt va deveni totem și tabú, emblemă și stindard de luptă al neînfricaților săi compatrioți.

Istoria transformării șarpelui, alături de lup, în totem, tabú și stindard la geto-daci constituie un alt capitol fascinant al mitologiei traco-dacilor.

Simbolul creatorului spiritual, care l-a făcut pe Rainer Maria Rilke să proclame : „Nainte, — acum și du-pă / Cîntarea e Orfeu“, își întregește tot mai mult imaginea primordială, făcîndu-ne să ne întrebăm înfiorați, alături de Eminescu marele nostru poet : „Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armonia din pleiade“ ?

Astfel am devenit martori la oficierea unui cult fascinant al omenirii în altarul artei și al încrederii noastre în veșnica perpetuare și existență.

Cît de mult a incitat spiritele și veacurile povestea lui Orfeu ne stau mărturie nu numai tomurile închinate

acestui civilizator al omenirii, ci și legendele create în jurul celei arhetipale, ca variante și ipostaze ce oglindesc setea omului de cunoaștere și perfecțiune avînd ca model eroii ideali. Un astfel de erou este și va rămîne Orfeu în conștiința omenirii prin nobila sa vocație și dăruire pentru binele semenilor. Sacrificiul său se întrupează într-unul din miturile fundamentale ale poporului român : mitul jertfei creatoare. Din această matcă arhetipală orfică s-au zămislit și au iradiat ideea comuniunii cu natura și „concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței", după expresia lui G. Călinescu.

Primul cîntăreț orfic român este întruchipat de autorul *Mioriței* urmat de creatorul legendar al baladei *Meșterul Manole,* simbolul sacrificiului conștient pentru dăinuirea operei. Aceste filoane orfice constituie în arealul culturii românești expresia pecetei sale originare.

Cît de mult frămîntă această problemă, pe care Mircea Eliade o consideră „o descoperire recentă, încă insuficient asimilată"[35], mi-am dat seama într-un sat din preajma Salonicului, pe care l-am vizitat nu demult. Acolo, sub cerul nemărginit al Eladei, înconjurați de peisajul stîncos al unui pămînt ce se întindea în Golful Thermakos, bunicul studentului Georgios Tahtsidis, se întreba : „Oare cine au fost, într-adevăr Pelasgii ?" Întrebare tulburătoare ce trimitea la originile culturii Eladei, știut fiind că Pelasgii veniți din Nord au întreținut și transmis cultul Cabirilor, cei care, împreună cu Titanii și deci, cu Prometeu, constituiau divinitățile lor de prim rang. Cît privește Orfismul, acesta a devenit nu numai un curent de gîndire, ci și un model cultural al umanității.

„Problemele dezbătute de orfici, sau prin intermediul lor, fac parte din permanențele unei vieți interioare, indiferent de locul și de timpul în care se dezvoltă."[36]

Nu întîmplător savantul român, Mircea Eliade dedică orfismului un capitol substanțial în volumul al doilea al operei sale *Istoria credințelor și ideilor religioase,* iar

---

[35] Cf. Mircea Eliade, *Cuvînt înainte* la *Istoria credințelor religioase,* I, traducere de Cezar Baltag, București Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. XII.

[36] Ion Maxim, *Orfeu, Bucuria cunoașterii,* București, Editura Univers, 1976, p. 52.

în *Cuvîntul înainte* la această operă subliniază cu pregnanță rolul unor asemenea creații spirituale: „Uneori, importanța unei creații religioase este revelată de valorizările sale ulterioare. Există puține informații asupra misterelor din Eleusis sau a celui mai vechi orfism; totuși fascinația pe care ele au exercitat-o asupra elitelor europene timp de peste douăzeci de secole constituie un *fapt religios* adînc semnificativ și ale cărui urmări n-au fost încă evaluate. Desigur, inițierea eleusiană și riturile secrete orfice, exaltate de unii autori tardivi, reflectă gnosa mitologizantă și sincretismul greco-oriental. Dar mai ales *această* concepție a misterelor și a orfismului a influențat hermetismul medieval. Renașterea italiană, tradițiile ocultiste ale secolului al XVIII-lea și romantismul; misterele și Orfeul literaților, misticilor și teologilor alexandrini au inspirat fără încetare poezia europeană modernă, de la Rilke pînă la T. S. Elliot și Pierre Emmanuel[37].

Această fascinație a culturii europene în fața valorilor sale originare explică, într-un fel, permanența pînă în zilele noastre, a unor tradiții culturale și a semnificațiilor lor multiple.

Ideea de justiție divină în Grecia arhaică, imanentă la moderni apare în arealul culturii occidentale ca o proiecție apollinică a nevoii de purificare în fața ravagiilor provocate de *hibris*, de dorințele nemărturisite, de noaptea subconștientului.

Sincretismul culturii europene, faptul că multe zeități ale religiilor sale aparțin tradiției indo-europene explică strania simbioză dintre forțele iraționale și raționale ce sălășluiesc în zeus pater, bunătoară[38].

Desigur că evoluția unei culturi nu poate fi explicată integral numai prin anume factori catalizatori. Ceea ce însă nu poate fi tăgăduit este apariția lor în perioadele de criză ale umanității, reapariția și frecvența lor în epocile de disoluție a unor valori și afirmare a altora ca stindard al unor noi idealuri. Un astfel de factor este ceea ce Ivan M. Linforforth și E. R. Dodds numeau, după Socrate, nebunia telestică sau rituală dionysiacă[39].

---

[37] Mircea Eliade, *op. cit.* p. X.
[38] E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 68—69.
[39] *Idem, op. cit.*, p. 85.

Prototipul acestei stări este considerat de E. R. Dodds dansul muntelui — procesiunea dionysiacă pe munte. Înrudită, dacă nu îngemănată cu profeţia, „nebunia" era înţeleasă în concepţia socratică şi populară ca o expresie a genialităţii harului divin, ca o funcţie eliberatoare a individului de servituţile sociale.

Această funcţie socială, esenţial cathartică, în sensul psihologic, oferea mulţimii libertatea, Dionysos fiind „un zeu al poporului" al bucuriei oferite muritorilor ca un dar, ca posibilitate de a evada prin *ecstasis* în imperiul libertăţii, fie el şi iluzoriu.

Integrarea cultului lui Dionysos în religia cetăţii, ca şi a cultului lui Apollo — la origine tot zeu asiatic[40] — era o necesitate socială. Această cură homeopatică, această terapie socială efectuată în cadrul unei procesiuni cu adînci semnificaţii şi efecte provocate de dans, muzică şi Eros constituie, într-adevăr expresia *catharsis*-ului la origini. De la această formă aproape stihială de manifestare a nevoii omului de descătuşare şi de evadare într-o lume dorită şi plăsmuită prin *mimesis* şi *catharsis*, cultul dionysiac şi chiar cel apollinic vor trece prin funcţia de terapie socială a *logosului* îmbinat cu *melosul* şi *erosul* la o nouă treaptă şi anume la *Orfism*.

De la iniţierea colectivă a maselor în tainele bucuriei prilejuite de extazul libertăţii cucerite în şi prin procesiunea dionysiacă, Orfismul va situa în centrul religiei sale relaţia dintre suflet şi corp, dintre etern şi efemer ca şi relaţia dintre individ şi colectivitate, relaţie în care omul devine iarăşi măsura tuturor lucrurilor. Eul obscur al omului, *psyche*, pe care Rohde, prietenul lui Nietzsche, a numit-o „picătura de sînge străin în vinele grecilor" a devenit una dintre imponderabilele cugetării umane din toate timpurile.

Extrema vechime a şamanismului şi vasta sa arie de răspîndire din Scandinavia, peste teritoriile eurasiatice constituie mărturii ale preocupărilor dintotdeauna ale omului pentru studierea misterelor ce-l înconjoară.

În Sciţia şi în Tracia grecii au venit în contact cu popoare ce erau influenţate şi deţineau secrete ale cul-

---

[40] Cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 90.

turii șamanice[41]. Astfel s-au adăugat noi trăsături la concepția vechilor greci despre om și dimensiunile sale spirituale.

Figura centrală a șamanismului grec este Pitagora, exemplu grăitor a ceea ce a însemnat forța de asimilare a „miracolului grec". Cu privire la ordinul religios, comunitatea de bărbați și femei pe care Pitagora a înființat-o și al cărei ideal era așteptarea vieții de apoi, se știe că într-un fel existau precedente în acest sens. E. R. Dodds scria în această privință : „ne gîndim la tracul Zamolxis din Herodot, care îi aduna pe «cei mai buni cetățeni» și le comunica nu numai că sufletul omenesc e nemuritor, dar și că ei și descendenții lor vor trăi în vecii vecilor — erau, se pare, oameni aleși, un fel de *elită* spirituală. Coloniștii greci din Tracia, de la care Herodot auzise povestea, au fost probabil conștienți de faptul că există o anume analogie între Zamolxis și Pitagora, fiindcă l-au transformat pe Zamolxis în sclavul lui Pitagora. Aceasta era absurd, cum a realizat și Herodot"[42].

Încercînd să prezinte o linie de descendență spirituală care pornește din Sciția și Tracia, traversează Helespontul pînă în Grecia asiatică, se combină, poate, cu unele rămășițe ale tradiției minoice supraviețuind în Creta și ajungînd cu Pitagora în Vestul îndepărtat, ultimul reprezentant de seamă al acestei descendențe spirituale fiind Empedocle, elenistul E. R. Dodds se întreabă : Cum se leagă această dezvoltare de miticul Orfeu și de religia orfică ?

Reluînd datele cu privire la patria lui, care este Tracia, unde este adoratorul sau tovarășul unui zeu pe care grecii l-au identificat cu Apollo și arată că Orfeu „reunește profesiunile de poet, magician, dascăl religios și profet", savantul englez conchide : „Orfeu este un personaj trac foarte asemănător cu Zamolxis — un șaman mitic sau un prototip al șamanilor.

Orfeu nu este însă, totuna cu orfismul"[43].

---

[41] Erwin Rohde, *Psyche*, Tübingen-Leipzig, 1983, cf. trad. rom. *Psyché*, Ed. Meridiane, Buc., 1985. (cultul sufletului la greci și credința lor în nemurire.

[42] Cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 170.

[43] E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 173.

Desigur că nu tot ceea ce s-a creat sub denumirea de orfism aparține acestui curent al gîndirii umane, care s-a contopit, ca și învățătura lui Zamolxis, în bună parte, cu pitagorismul. Cert este, însă, că, în conglomeratul de idei care circulă cu privire la doctrina orfică timpurie, dincolo de entuziasmele și negările extreme, există un nucleu al acesteia. Din acest nucleu au emanat direct sau indirect credința că trupul este temnița sufletului, unde sufletul este pedepsit pentru păcate anterioare. Pentru purificarea de aceste păcate vegetarianismul este o lege a vieții. Ideea transmigrației sufletului, deși nu este atestată direct de orfism, o găsim integrată în religia traco-geților ; cum reiese din Herodot, 4. 93 : „că geții se cred nemuritori", 5. 4 : „geții care se cred nemuritori" și Platon, *Charmide*, 156 D : „vracii traci ai lui Zamolxis care, se spune, sînt nemuritori".

Interpretările diferite care s-au dat acestor pasaje sub pretextul „obscurității" lor, nu pot pune la îndoială esența unei religii ce a fascinat spiritele fie numai și prin funcția ei de terapie socială în jurul unui ideal ce va genera credința în eliberarea omului prin divinul ce sălășluiește în el. Dualitatea divin-profan, sacru-demonic va cataliza maniheismul de care orfismul nu era străin, ca o moștenire indo-europeană.

Alături de „Ares, Dionysos și Artemis" pe care tracii îi adorau (Herodot, V, 7), Orfeu face parte din pantheonul trac, ca și solarul Hermes. Situarea lui Zamolxis în relație cu Dionysos și Orfeu, pe de o parte, iar pe de altă parte cu personaje mitice sau puternic mitologizate, i se pare forțată lui Mircea Eliade, care consideră că elementele cele mai caracteristice ale cultului său îl apropie pe Zamolxis de mistere și în acest sens poate fi comparat cu Dionysos al misterelor dionysiace [44].

Cu privire la Orfeu, savantul român consideră că episoadele cele mai însemnate ale biografiei sale amintesc de practici șamanice, iar raporturile sale cu Dionysos și Apollon confirmă reputația sa de „întemeietor de mistere" [45].

---

[44] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, *De la Gautama Buddha pînă la triumful creștinismului*, traducere de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 175.

[45] *Ibidem*, p. 179.

Triada Apollon, Dionysos, Orfeu pare a fi o cucerire tîrzie a nevoii de compensaţie a spiritului grec, asaltat de antagonismele provocate de competiţia dintre cei doi zei Apollon şi Dionysos, competiţie încheiată prin „pacea" dintre ei şi armonia ce trebuia predicată de Orfeu: „Îşi exprimă, poate, prin aceasta, spiritul grecesc, speranţa sa de a găsi prin intermediul unei atari coexistenţe dintre cei doi zei, soluţia la crizele declanşate de minarea valorilor religioase homerice?" [46]

Perioadele de înflorire a orfismului ca şi cele de declin (după războaiele medice) ori de reînnoire prin intermediul neoplatonicienilor şi neopitagoricienilor demonstrează capacitatea de adaptare şi integrare a acestui curent în multiple mişcări religioase, iar figura lui Orfeu a devenit o permanenţă a orfismului dar şi a culturii umanităţii unde a fascinat spiritele independent de curentul ce l-a generat, devenind un simbol al creaţiei, dăruirii şi devotamentului uman, un model exemplar în istoria civilizaţiei şi a culturii universale.

ACSAN, ION — *Orfeu și Euridice în literatura universală*, Editura Albatros, București, 1981.
AMZULESCU AL. I. — *Cîntecul epic eroic* (tipologie și corpus de texte). Editura Academia R.S.R., București, 1981.
AMZULESCU, AL. I. — *Balada familială* (tipologie și corpus de texte poetice), Editura Academiei R.S.R., București, 1983.
ARISTOTEL — *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei R.S.R., București, 1965.
ARISTOTEL — *Politica*, traducere de Ștefan Bezdechi, Editura Cultura Națională, București, 1924.
ARISTOTEL — *Metafizica*, traducere de Ștefan Bezdechi, Editura Academiei R.S.R., București, 1965.
ARISTOTEL — *Fizica*, traducere de N. Barbu. Editura Științifică, București, 1966.
ARISTOFAN — *Broaștele*, traducere, prefață și bibliografie de Adelina Piatkowski, Editura Albatros, București, 1974.
APOLLONIUS din RHODOS — *Argonauticele* (Epopeea argonauților), traducere, prefață și note de Ion Acsan, Editura Univers, București, 1976.

* Pentru a facilita lectura izvoarelor folosite în prezenta bibliografie selectivă am trimis, de regulă, la edițiile recent apărute ale autorilor citați în mare parte în corpul lucrării.

În scopul lărgirii ariei de cunoaștere, mai ales în domeniul literaturii străine de specialitate, rămîne capitală lucrarea savantului român, Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I—II, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981—1986, unde autorul prezintă *bibliografii critice* despre *protoistoria și istoria tracilor*, despre *Dionysos*, *Sabazios*, *asceții și contemporanii traco-geților*, *Gebeleizis*, *Zamolxis* și *Orfeu*, comentînd critic izvoarele antice, moderne și contemporane cu privire la cultura „Tracilor, marii Anonimi ai Istoriei", după propria sa expresie.

ATHENAIOS — *Ospățul înțelepților*, traducere de N. I. Barbu, Editura Minerva, București, 1978.

*** — *Arte poetice, Antichitatea*, Culegere îngrijită și prefață de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970.

BACON, FRANCIS — *Despre înțelepciunea anticilor*, traducere de Alexandru Popescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

BĂRBULESCU, MIHAI — *Interferențe spirituale în Dacia romană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

BEZA, MARCU — *Paganism in Roumanian Folklore*, London, J. M. Deut & Sons, 1928.

BERCIU, DUMITRU — *Arta traco-getică*, Editura Academiei R.S.R., București, 1969.

BIBICESCU, I. G. — *Poezii populare din Transilvania*, Editura Minerva, București, 1970.

BÎRLEA, OVIDIU — *Folclorul românesc*, Editura Minerva, București, vol. I, 1981, vol. II, 1983.

BLAGA, LUCIAN — *Zări și etape*, Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București, 1968.

BLAGA, LUCIAN — *Poemele luminii. Mirabila sămînță.* Poezii, vol. I—II, Ediție îngrijită de George Ivașcu, Prefață de Mircea Tomuș, Editura pentru Literatură, București, 1968.

BLAGA, LUCIAN — *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

BLAGA, LUCIAN — *Despre conștiința filosofică*, Editura Facla, Timișoara, 1974.

BLAGA LUCIAN — *Opere filosofice*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1987.

BOBOC, NICOLAE — *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

BOTTA, DAN — *Eulalii*, Editura Luceafărul, București, 1931.

BOTTA, DAN — *Limite* (eseuri), Col. „Gîndirea", București, 1936.

BRĂILOIU, CONSANTIN, *„Ale mortului"* din Gorj, București, 1936.

BRĂILOIU, CONSTANTIN, COMIȘEL, EMILIA, GALUȘCA, TATIANA — *Folclor din Dobrogea*, Editura Minerva, București, 1978.

BRĂTESCU, G. — *Hipocratismul de-a lungul secolelor*, Editura Științifică, București, 1968.

BRĂTULESCU, MONICA — *La luncile soarelui (antologie a colindelor laice)*, Editura pentru Literatură, București, 1964.

BRĂTULESCU, MONICA — *Colinda românească*, Editura Minerva, București 1981.
* * * —*Legende populare românești.* Antologie de Tony Brill, Editura Minerva, București, 1970.
BRION, MARCEL — *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Moraru, Editura Meridiane, București, 1970.
BOULANGER, ANDRÉ — *Orphée. Rapports de l'Orphisme et de Christianisme*, Paris, Rieder, 1925.
BUHOCIU, OCTAVIAN — *Folclorul de iarnă. Ziorile și poezia păstorească*, Editura Minerva, București, 1979.
BUTURĂ, VALER — *Etnografia poporului român*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
CANDREA, I. A. — *Iarba fiarelor* (studii de folklor), Editura Cultura Națională, București, 1928.
CANDREA, I. A. — *Folklorul medical român comparat*, Editura Casa Școalelor, București, 1944.
CANTEMIR, DIMITRIE — *Descrierea Moldovei*, traducere din limba latină de Gh. Guțu, Editura Academiei R.S.R., București, 1975.
CARACOSTEA, DUMITRU — *Material sud-est european și formă românească*, „Revista Fundațiilor", dec., 1942.
CARACOSTEA DUMITRU, BÎRLEA, OVIDIU — *Problemele tipologiei folclorice*, Edtiura Minerva, București, 1971.
CĂLINESCU, GEORGE — *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
CĂPUȘAN, CORNEL — *Orfeu: motivul permanenței în lirica Renașterii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
CHIȚIMIA, I. C. — *Folclorul românesc în perspectiva comparată*, Editura Minerva, București, 1971.
COMAN, JEAN — *Titanul Prometheu*, Editura Cartea Românească, București, 1935.
COMAN, JEAN — *Orphée, civilisateur de l'Humanité*, Paris, 1939.
COMAN, MIHAI — *Mitologie populară românească*, vol. I. Editura Minerva, București, 1986.
CONDURACHI, EMIL, ILIESCU VLADIMIR — *Crestomație de texte privitoare la istoria antică*, Ediția a 2-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
CREȚU, VASILE T. — *Ethosul folcloric — sistem deschis*, Editura Facla, Timișoara, 1980.
CRIȘAN, HORAȚIU I. — *Spiritualitatea geto-dacilor*, Editura Albatros, București, 1986.
DAICOVICIU, HADRIAN — *Dacii*, Editura Științifică, București, 1965.

DEFRADAS, JEAN — *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, Introducere, antologie și note de A. Piatkowski, Editura Tineretului, București, 1968.
DENSUȘIANU, NICOLAE — *Vechi cîntece și tradiții populare românești*, Editura Minerva, București, 1975.
DENSUȘIANU, NICOLAE — *Dacia preistorică*. Institutul de Arte grafice Carol Göbl, București, 1913.
DENSUSIANU, OVID — *Flori alese din cîntecele poporului. Viea-ța păstorească în poezia noastră populară. Folclorul — cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
DIACONU, ION — *Ținutul Vrancei (etnografie, folclor, dialectologie)*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
DIOGENES LAERTIUS — *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de C. I. Balmuș, Editura Academiei R.P.R., 1963.
DRAGAN, IOSIF CONSTANTIN — *Idealuri și destine. Eseu asupra conștiinței europene*, prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Editura Cartea Românească, București, 1977.
DUMITRESCU, VLADIMIR — *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, București, 1974.
ELIADE, MIRCEA — *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Editura Publicom, București, 1943.
ELIADE, MIRCEA — *Le mythe de l'eternel retour*, N.R.F., Gallimard, 1952.
ELIADE, MIRCEA — *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
ELIADE, MIRCEA — *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.
ELIADE, MIRCEA — *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
ELIADE MIRCEA — *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I—II, traducere de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981—1986.
EURIPIDE — *Bachantele*, traducere, prefață și note de Alexandru Pop, Editura pentru Literatură, București, 1965.
* * * — *Elogiu folclorului românesc*, Antologie și prefață de Octav Păun, Editura pentru Literatură, București, 1969.
FOCHI, ADRIAN — *Miorița (tipologie, circulație, geneză, texte)*, Editura Academiei R.P.R., București, 1964.
FOCHI, ADRIAN — *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea* (răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu), Editura Minerva, București, 1976.

FOCHI, ADRIAN — *Paralele folclorice — coordonatele culturii carpatice*, Editura Minerva, București, 1984.
FOCHI, ADRIAN — *Cîntecul epic tradițional al românilor*, Editura Minerva, București, 1985.
FRAZER, JAMES GEORGE — *Creanga de aur*, Traducere de Octavian Nistor, Editura Minerva, București, 1980.
FRENKIAN, ARAM M. — *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
* * * — *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea 1 și a 2-a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.
* * * — *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, partea 1 și a 2-a, Redactor coordonator Ion Banu, în colaborare cu Adelina Piatkowski, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
* * * — *Folclor din Transilvania* (texte alese din colecții inedite), vol. 1—4, Editura pentru Literatură, București, 1962—1969.
* * * — *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. 1—5, Editura pentru Literatură, București, 1967—1970.
* * * — *Folclor literar*, vol. 1—6, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1967—1985.
* * * — *Folclorul literar românesc*, în *Istoria literaturii române, Tratat*, vol. I, Editura Academiei R.S.R., București, 1970.
* * * — *Fragmentele presocraticilor*, vol. 1, traducere integrală după ediția Diels-Kranz, cu o introducere de Simina Noica și Constantin Noica, Editura Junimea, Iași, 1974.
GASTER, MOZES — *Literatura populară română*, Editura Minerva, București, 1983.
GELLIUS, AULUS — *Nopțile atice*, Traducere de David Popescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1965.
GERNET, LOUIS, BOULANGER, ANDRÉ — *Le Génie Grec dans la religion*, Paris, Albin Michel, 1932.
GOROVEI, ARTUR — *Literatura populară*, vol, I, Culegeri și studii, 1976, vol. II, *Descîntecele românilor*, 1985, Editura Minerva, București.
GRAMATOPOL, MIHAI — *Moira, mythos, drama*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
GRAMATOPOL, MIHAI, — *Civilizația elenistică*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974.
GRAMATOPOL, MIHAI — *Dacia antiqua*, Editura Albatros, București, 1982.

GUTHRIE, W. K. C. — *Orpheus and the Greek Religion*, Londres, 1935.
HASDEU, BOGDAN PETRICEICU — *Etymologicum Magnum Romaniae*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
HASDEU, BOGDAN PETRICEICU — *Studii de folclor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
HERODOT — *Istorii*, traducere de Adelina Piatkowski şi Felicia Vanţ-Ştef, vol. I—II, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961—1968.
HERSENI, TRAIAN — *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
HESIOD — *Opere*, traducere de Dumitru T. Burdea, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
HOMER — *Odiseea*, traducere de G. Murnu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.
HOMER — *Iliada*, traducere de G. Murnu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.
HOMER — *Iliada*, traducere de Sanda Diamantopol şi Radu Hîncu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
ISPIRESCU, PETRE — *Opere*, vol. I—II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
JEANMARIE, H. *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.
JUDEN, BRIAN — *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800—1855)*, Paris, Editions Klincksieck, 1971.
KERN, O. — *Orpheus*, Berlin, 1922.
KERNBACH, VICTOR — *Miturile esenţiale*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.
MARIAN, SIMION FLOREA — *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Bucureşti, Tipografia Carol Göbl, 1890.
MARIAN, SIMION FLOREA — *Naşterea la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, Tipografia Carob Göbl, 1892.
MARIAN, SIMION FLOREA — *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, Tipografia Carol Göbl, 1892.
MARIAN, SIMION FLOREA — *Descîntece poporane române*, Suceava, 1886.
MARIAN, SIMION FLOREA — *Vrăji, farmece şi desfaceri*, Bucureşti, 1893.
MARINESCU-HIMU, PIATKOWSKI, ADELINA — *Istoria literaturii eline*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti 1972.
MATEESCU, C. N. — *Balade*, Vălenii de Munte, 1909.

MAXIM, ION — *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976.
MOULNIER, L. — *Orphée et l'Orphisme à l'époque classique*, Paris, 1966.
MUȘLEA, ION ; BÎRLEA, OVIDIU — *Tipologia folclorului* (din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu), Editura Minerva, București, 1970.
MUȘU, GHEORGHE — *Din mitologia tracilor*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
* * * — *Meșterul Manole. Balade populare românești*, vol. I—II, Editura pentru Literatură, București, 1967.
NANIA, ION — *Istoria vînătorii în România*, Editura Ceres, București, 1977.
NICULESCU-VARONE, G. T. — *Dicționarul jocurilor populare românești*, Editura Litera, București, 1979.
NICULIȚĂ-VORONCA, ELENA — *Datinile poporului român*, Cernăuți, Tipografia Izidor Wiegler, 1903.
NOICA, CONSTANTIN — *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București, 1978.
OLINESCU, MARCEL — *Mitologie românească*, Casa Școalelor București, 1944.
OPRIȘAN, HORIA BARBU — *Călușarii*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
OVIDIUS, PUBLIUS NASO — *Metamorfozele*, Traducere de Maria Valeria Petrescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
PAMFILE, TUDOR — *Sărbătorile de vară la români*, Librăriile Socec și comp., București, 1910.
PAMFILE, TUDOR — *Sărbătorile de toamnă la români*, Librăriile Socec și comp., București, 1914.
PAPADIMA, OVIDIU — *Literatura populară română* (din istoria și poetica ei), Editura pentru Literatură, București, 1968.
PAPAHAGI, TACHE — *Poezia lirică populară*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
PÂRVAN, VASILE — *Dacia (Civilizațiile antice din țările carpato-dunărene)*, Editura Științifică, București, 1972.
PÂRVAN, VASILE — *Getica (O protoistorie a Daciei)*, Editura Meridiane, București, 1982.
PIPPIDI, DIONISIE M. — *Studii de istorie a religiilor antice, (Texte și interpretări)*, Editura Științifică, București, 1969.
PIPPIDI, DIONISIE M. — *Formarea ideilor literare în antichitate*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.

PLATON — *Dialoguri.* După traducerile lui Cezar Papacostea, revizuite și întregite de Constantin Noica, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

PLUTARH — *Vieți paralele,* traducere de N. I. Barbu, vol. 1—5, Editura Științifică, București, 1960—1971.

POP, MIHAI — *Obiceiuri tradiționale românești,* Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1976.

POP, MIHAI ; PAVEL, RUXĂNDROIU — *Folclor literar românesc,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.

PROPP, V. I. — *Morfologia basmului,* traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1970.

PROPP, V. I. — *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* traducere de Radu Nicolau, Prefață de Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1973.

PROTASE, DUMITRU — *Autohtonii în Dacia,* vol. 1, *Dacia romană,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

RĂDULESCU-CODIN, C. — *Legende, tradiții și amintiri istorice,* Librăriile Socec și comp., București, 1913.

RĂDULESCU-CODIN, C. — *Comorile poporului (povești și legende din popor),* Casa Școalelor, București, 1930.

ROȘIANU, NICOLAE — *Stereotipia basmului,* Editura Univers, București, 1973.

RUSSU, IOAN I. — *Religia geto-dacilor,* Tipografia Cartea Românească, Cluj, 1930.

RUSSU, IOAN I. — *Limba traco-dacilor,* Ediția a 2-a, Editura Științifică, București, 1967.

RUSSU, IOAN I. — *Etnogeneza românilor,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.

RUSU, LIVIU — *Viziunea lumii în poezia noastră populară,* Editura pentru Literatură, București, 1967.

STOICA, STELIAN — *Viața morală a daco-geților,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.

STRABON — *Geografia,* traducere de Felicia Vanț-Ștef, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1972.

ȘĂINEANU, LAZĂR — *Basmele române,* Editura Minerva, București, 1985.

TATARKIEWICZ, WLADISLAW — *Istoria esteticii,* traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.

TEODORESCU, G. DEM. — *Poezii populare române,* Editura Minerva, București, 1982.

THEODORESCU, RĂZVAN — *Un mileniu de artă la Dunărea de jos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
TOCILESCU, GRIGORE ; ŢAPU, CRISTEA N. — *Materialuri folcloristice*, vol. 1—3, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980—1981.
VERGILIUS MARO, PUBLIUS — *Bucolice, Georgice*, traducere de Teodor Naum şi D. Murăraşu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
VIANU, TUDOR — *Mitul prometeic în literatura română*, în vol. „Studii de literatură universală şi comparată", Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963.
VIANU, TUDOR — *Lucian Blaga, poetul. Ion Barbu*, în „Scriitori români", vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
VIANU, TUDOR — *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.
VIANU, TUDOR — *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, cu un studiu de Ion Ianoşi.
VICIU, ALEXIU — *Flori de cîmp (doine, strigături, bocete, balade)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
VRABIE, GHEORGHE — *Balada populară română*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966.
VUIA, ROMULUS — *Studii de etnografie şi folclor*, vol. I—II, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, 1980.
VULCĂNESCU, ROMULUS — *Măştile populare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
VULCĂNESCU, ROMULUS — *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985.
XENOFON — *Anabasis*, traducere de Maria Marinescu-Himu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964.
ZAMFIRESCU, ION — *Istoria universală a teatrului*, vol. 1, *Antichitatea*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1950.
ZAMFIRESCU, ION — *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973.

CUPRINS



„Analiza şi interpretarea tradiţiilor folclorice ce s-au păstrat pînă în zilele noastre în obiceiurile populare ale românilor şi ale popoarelor din Balcani se află în plină dezvoltare.

Acest proces al descendenţei spirituale a unei mitologii fascinante prin originalitatea şi forţa ei de iradiere şi perpetuare este foarte complex şi contradictoriu, dar plin de semnificaţii ce atestă izvoarele culturii moderne româneşti."

GEORGE NIŢU

Lei 10